

Порегица
БЪЛГАРСКА КЛАСИКА



Издателство
ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ

С родолюбивото съдействие на
МОТО-РФОНЕ

ИЗДАНИЕТО Е ОДОБРЕНО
И ПРЕПОРЪЧАНО ОТ МОН

МИХАИЛ АРНАУДОВ

ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО

ТОМ 1

Порегица „Българска класика“
е под общата редакция
на ИВАН ГРАНИТСКИ
и ПАНКО АНЧЕВ

Издателство
• ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ •
София, 2008

*На корицата: Работният кабинет на
П. К. Яворов в къщата музей в София
„Разпятие“ (детайл), художник Иван Милев*

© Михаил Арнаудов, автор
© Петър Добрев, библиотечно оформление, 2008
© Издателство „Захарий Стоянов“, 2008
ISBN 978-954-739-997-6

1. Глава

ЛИЧНОСТ И ЗАКОН

1. ОБЩИ ПРЕДПОСТАВКИ

Ако психологическите проблеми на литературната наука се явяват едва последни в нейната история и ако тяхното задоволително разрешение се натъква на големи затруднения, а от някои се счита дори за изключено, това не трябва да ни се вижда странно. Изобщо науката за душата е имала да преодолява значителни мъчности, докато си спечели името на една положителна дисциплина, и специално опитите да се уясни загадката на творческата личност са били спъвани от упоритото преубеждение за невъзможност да се познае естеството на т. нар. „въдъхновение“, от пакостната заблуда, че е безцелно да се търси формулата на гения, щом той не се подчинява на законите, по които възприема, мисли и действа обикновената личност. И макар напоследък да се откриват толкова изгледи за правилно поставяне и решаване на относните тук въпроси, все пак не престават да се чуват гласове в защита на възгледа за мистично потекло на изкуството и на вярата за суетни надежди да се изучи и разтълкува дейността на творческия дух. Дори един позитивист в естетиката, какъвто бе Гюйо, можеше да пише скептично: „Докато всички индивиди, създадени по шаблон, ни из-

глеждат умовете с правилна основа, чиито нишки могат да се преброят, геният се явява заплетено писмо, и усилията на критиците да го разплетат дават само повърхностни резултати.¹ Но нима повечето индивиди са създадени наистина по шаблон и представят, както се изразява иронично един философ, само „фабрична стока на природата“? Не е ли по-правилно да се мисли обратното, а именно, че тук царява голямо разнообразие и че от посредствен ум до най-високи постижения на мисълта пред погледа ни се открива безконечна стълбица за възход? Ако до върха на достижимото се възможват само малцина, това не значи, че те не започват също така от най-долу, при което и останалите в низините или нейде по средата са способни да виждат и разбират стигмалите до висините. Родството, дълбокото родство между „гений“ и обикновени смъртни не бива да се отрича само затова, защото мнозина са склонни да схващат нещата чисто външно, забравяйки напълно единството на човешкия дух в разните негов социални слоеве и лични формации. Щом изкуството на Шекспир може да бъде достъпно за неговите съвременници, хора от народа, и щом това изкуство предполага делото на толкова предходници, оставили ни някаква смес от фабрично производство и искри на гения, с необходимост трябва да заключаваме за органическа връзка между избраника и обществото и за типичен характер на вътрешните сили, на ум, въображение, вкус и чувствителност, отразени в произведенията на този избраник. И че само отделни индивиди са в състояние да дадат най-съвършен израз на об-

¹ M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 5 éd., Paris, 1901, т. 1, гл. II, 31.

щите разположения и копнения, това не накърнява ни най-малко закономерното естество на „дарбата“, дошла като щастливо повисяване на обикновените добродетели на духа.

Представата за творческата личност като нещо напълно изключително по начин да се преживява и възсъздава света почива на едно суеверие, наследено от дълбока древност, по силата на познат психологически консерватизъм, дошъл в разрез с научното познание. Тъкмо тук, гдето практически не се губи нищо поради заблудата, все още може да се крепи популярната идея за художника като маг и пророк с всички нейни фактически несъобразности и невинни абсурди. Но че никоя наука не трябва да се вземат мумиите за живи тела и че най-искреният възторг от един подвиг на духа не трябва да ни спъва в презвено то обяснение на този дух като закономерен израз на човешката мисъл, това също тъй се разбира лесно. Да се превръща в теория и в истина за разума ни онова, което е чувство на преклонение пред нещо възвишено, красиво и силно, означава да се смесват две различни категории на разбиране и оценка. Дистанцията, която всеки може да долови по отношение на един „безсмъртен“ вожд в изкуството, не трябва да ни подвежда да допускаме нито за момент, че вожда черпи вдъхновение и мощ за дела от някакви чужди за обикновения смъртен извори на душата.

Догмата за непознаваемост на творческата тайна, както и авторитетът, с който тя се ползва в някои среди, датират твърде отдавна. Вече класическата древност ги утвърждава най-упорито.

У Платон напр. ние се натъкваме на една адмиративна представа за гения в изкуството, способна да плени и днес идеалистически настроени-

те естети. Ако Омир векове по-рано брои в *Одисея* рапсода за вдъхновен от боговете или музите („Или тебе е научила музата, Зевсово чего, или тебе е просветил Аполон“); ако Пиндар също тъй нарича поета пророк на музите и посредник между тях и слушателите („Пророчествай ми, богиньо, и аз ще възвестя твоите пророчества на хората!“), то Платон, възприемайки тези митологически внушения, изгражда цяла теория за изкуството като път към съзерцание на абсолютната красота и като начин за откриване вечните праобразы (идеи) на нещата чрез милост от боговете. Истинският поет, мисли философът на атинската академия, не дължи нищо на себе си, на своя ум или на своето старание: виденията му са дар свише тъкмо тъй, както и откровенията на делфийската пророчица или на свещените сибили. „Всичко най-велико, пише той в диалога си *Федр*, е възникнало в изстъпление (бяс); изстъплението е дар на боговете.“ И все там: „Старите, които са дали имена на нещата, не смятат изстъплението за нещо грозно, за нещо срамно; иначе те не биха свързвали онова благородно изкуство да се вещае бъдещето с тази дума (μανία) и не биха го наричали мантика.“ И специално за поетическото вещателство Платон говори като за божествен бяс (ὕεια μανία), изпратен от музите или нимфите. „Когато бясът, който музите пращат на човека, обхване една нежна и чиста душа и я пробуди и опияни за песни, тя възвеличава хиляди подвизи на героите и допринася за възпитанието на бъдните поколения. Но когато някой се доближи без този бяс от музите до вратите на поезията, мислейки да стане поет само чрез просто, техническо умение, той не ще създаде нищо истинско и неговата поезия, студена и разсъдъчна, ще отстъпва на вдъхновените създания.“ Все в този диалог ние че-

тем как Сократ, импровизирайки възбудено мислите си върху любовта, забелязва пред Федр: „Не се учудвай, ако ти изглеждам пренесен от нимфите! Аз говоря вече почти в дитирамби... Не чувстваш ли, че съм не само пренесен, но че и попадам на стихове?... Не виждаш ли, че нимфите, на които ти тъй хитро ме изложи, ще ме побъркат съвсем?“ В диалога си *Йон* Платон сравнява изкуството на рапсода с магната, който придава силата си на всички намагнитизирани железни пръстени. „Така и поетите, вдъхновени сами отначало, предават възторга си на цяла верига други вдъхновени. Защото всички добри поети пишат отлични стихове не като се водят от съзнателно изкуство, а чрез вдъхновение или особен род пренасяне.“ И Платон сравнява поетите, когато те изнамират хармонията и размера на песните си, с корибантите и вакханките, обхванати от бяс, предали се на танци и повярвали, че черпят мляко и мед от реките... „Поетът, добавя философът, е нещо леко, хвъркато и свещено и той не може да създаде нищо, докато предварително не се вдъхнови и пренесе, докато не го напусне обикновеният разум.“ Дойдат ли вакханките на себе си, те се виждат лишени от дарбата да вършат чудеса; завладян ли е поетът от разума, той е вече безсилен да се пренася мислено и да създава песни.

Приведохме тези размисли и фантазии на древния философ, понеже те не са изгубили чара си върху посветени или профани и от по-късно, дори и от най-ново време. Разбира се, нещо от тази картина на поетическото изстъпление ние трябва да признаем безусловно като вярно. Правдиво е головено вътрешното напрежение, което днес означаваме като „продуктивно настроение“ или като „творческа криза“. Всичко непрегвигено в появата на една

концепция, всичката странна логика на образите, всичката хипертрофия на чувствителността, всичкото мнимо безличие на обзетия от видения и афекти – тъй реални и тъй естествени за нас – се обясняват от човека на религиозната фантастика и на древната демоналогия с намесата на богове и музи. Безсилен да схване другояче състоянието на поета в часове на творчески унес, Платон от становище на своята идеалистическа философия говори за прихващане, за бяс и отрича личната оригиналност и нормално преживяното от поета. (Така и у простия народ днес пророчества и чудни изцеления се приписват на „прихванати“ вражальци и на духове, влезли в тях; свещеното и светло вдъхновение от някога е изпаднало до презривно фокусническо заклеване.) Там, където ние долавяме ясно – от становище на една положителна психология на изнамирането – ту планомерна концентрация на ума, ту спонтанно откриване на търсеното, по силата на ред предварителни усилия за овладяване на изразните средства, там мечтателят на древността прибягва до една красива фикция, претълкувала в демоналогичен смисъл здравия ентузиазъм и нормалното опиване на духа. Важни за постигането на образи и стил се оказват според него не постоянните разположения с всичко съзнателно и подсъзнателно на творческата мисъл, а нещо друго, нещо изключително и чудно – свещеният бяс, божественото просветление (θεῖα μῆτρα). Без особено значение за Платон са всички интелектуални фактори (σοφία) и всеки занаят (τέχνη) – като че ли наистина без тях, тъй мъртви у другите, у непризваните, би могло да се достигне до пълно художествено въплъщение на видения и чувства. Но това е въпрос, на който ще се спрем по-нататък. Интерес-

ното в идеите на Платон е, че тъкмо поради това сливане на божествено и човешко в момент на творческа екстаза, тъкмо поради тази духовна ендомоза, за която точна представа могат да имат само малцина посветени, поетът става безотговорен за фабулистиката си: той е бил при рецитацията си, извикала дълбоко възмущение у слушателите, оръдие на висши сили, той е в шемет, той не говори от себе си. Когато Фемий къса сърцето на Пенелопа с песните си за възвръщането на гърците от Троя, Омир го извинява, като кара Телемах да казва: „Не певците са виновни за това, а самият Зевс, който по воля вдъхновява майсторите.“

И в нови времена при отстранено религиозномитично разбиране на творчеството ние се натъкваме на случаи, където художникът си служи с фигуралния език на древните, отричайки възможността за едно естествено и разумно обяснение на вдъхновението. Разбира се, би трябвало да правим разлика между едно съвсем наивно схващане, което вижда пряка намеса на свръхестествени сили в човешките дела, и една по-изтънчена фантастична теория, свързала високите идеи на поета с пророческите откровения в стар стил. Никой сериозен човек няма да се върне вече към представите на сибирските или австралийските шамани, които вярват, че получават дарбата си на медуми за предсказване, за изнамиране обредни песни или танци и за халюцинационно отгадаване от планински и други духове-покровители: такива преживелици се пазят само у някои неграмотни селски маси, както е случаят у нас напр. при тъй наречените „несетинари“ с техния прастар мистически култ, техните екстатични игри в огъня, техните пророчества и тяхната вяра за осеняване от духове-свет-

ци.² Обаче и високо културният поет е понякога наклонен да поставя видения и афектация в символичните рамки на платоновската „мания“ и да приема за миг, че чудните мисли и слова, които озаряват ума му и звучат за вътрешния му слух, са наистина откровения на един божествен пратеник, преобърнал изгъно личното самочувствие. Пушкин, който иначе показва такава удивителна способност за самоанализа и самоконтрола, ни говори за духовната жажда на пророка – вземайки този пророк като подсказан от традицията образ на поета с неговите нови естетически и етически скрижали. Измъчван от своята жажда, пророкът се е оттеглил в пустинята и там е бил посетен от „шестокрил серафим“. Серафимът го е преобразил чудно: докоснати уши и зеница, пророкът долавя изведнъж „горний ангелов полет“; извадени грешен език от уста и сърце от гърдите, на тяхно място биват поставени „жало мудрия змей“ и „угъл, пылающий огнем“; и оставен най-сетне като труп, пророкът бива пробуден от божии глас за мисията си:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моею,
И обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей!³

Любопитното при тази навеяна от Библията поетическа изповед е, че и у някои първобитни племена пророческите дарби се мислят получени тъкмо по същия – реално вземан вече – начин, чрез от-

² Срв. моите Студии върху бълг. обреди и легенди, ч. I-II (1925), 83 нт., 169 нт., и Очерци по българския фолклор (1934), 616 нт.

³ Пушкин, Пророк (1826).

тегляне в пустинята, където магьосникът-жрец бива посетен от духове, които го убиват и които отварят гърдите му, за да поставят там една малка змия, образ на магическата душа.⁴ Пушкин прибегва и друг път до подобни митични реминисценции, когато иска да ни предаде съкровената си изповед за високото призвание на поета:

Пока не требует поэта
В священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон...

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткаго коснется,
Душа поэта встрепетает,
Как пробудившийся орел.
Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы...
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков, и смятенья полн,
Не берега пустынных воли,
В широкошумные дубровы...⁵

И класическият поет Пиндар се сравнява с божествената птица на Зевс, орела, за да подчертае, че отдава всичко в творчеството си на една висока воля. Реалистът-русин от началото на XIX в. иска тук да ни разкрие контраста между банално-прозаическо и празнично-поетическо настроение,

⁴ Срв. цит. мои Студии, 174.

⁵ Пушкин, Поэт (1827).

при което непосредствено головената вътрешна метаморфоза се поставя – за художествени цели – под знака на гревния мит за Аполон и във връзка с докосването на слуха от „божествената реч“. Теория обаче Пушкин не би правил никога от този род образи и повдигнати настроения. Колкото силно и да се поддава на омаята от виденията си, от илюзиите си, той не смесва никога гениалното изнамиране при неговата реална опора в мисъл, опит и традиция с някакво мнимо възхищение отвън, неподатливо на каквото и да било рационално обяснение. Досуц така и приятелят на Пушкин, авторът на *Мъртви души*, не стига в поетическото си очарование до истинска митична представа. Гогол именно пише: „... Высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня... Мир вам, мои небесные гости, наводившие на меня божественные минуты...“⁶ Но той остава само при чиста метафора с тези „небесни гости“ и това „божествено“ блаженство на съзерцанието си. Не говори ли тъкмо с този език и човекът на XVIII в., тъй близък до Гогол във всичко напрегнато на духа. Русо? Първото хрумване на идеята за трактата върху науките и изкуствата го хвърля по собствената му изповед „dans une agitation qui tenait du délire“, той се чувства обзет от „une inspiration subite“ и той е неспособен да овладее дълбокото си възхищение, свързано с „un étourdissement semblable à l'ivresse“.⁷ Това платоновско изстъпление (delirium) и това опиянение на духа се повтарят и у някои покъсни писатели-мистици, които смятат, че са са-

⁶ Н. Гогол, Писмо до М. Погодин от 6.X.1835.

⁷ Rousseau, Les Confessions, p. II, livre VIII (1749); Lettres a Malesherbes, II, 1, 12.I.1762.

мо „медиум на гигантски сили“, когато ги обляхва тъй произволно откровението. Но самочувствие в момента е едно, а сериозно обяснение на състоянието – съвсем друго.

2. ГЕНИЙ И ЧОВЕЧЕСТВО

Развоят на научната психология води наврег при художественото изнамиране към пълно тържество на принципа за естествено зараждане, за строг детерминизъм, както той бе станал неизбежен и при чисто историческото и социологическото обяснение на творческата личност. „Геният“ се поставяше преди, при безсилие да се долови дълбоката връзка между него и средата му, извън всички културни пригобивки и идейни насоки на епохата; появата му тук или там с тъй ярко подчертани качества на духа и на делото се явяваше въпрос на случайно съвпадение, на безпричинно втурване в процеса на общото духовно движение, с неговите добре познати фактори. Но тази представа за нарушен континуитет и за личен подвиг, дошъл в разрез с умствени и художествени възможности на средата, трябваше да се изостави като несъстоятелна от становище на точните проучвания. Няма нищо удивително, ако и в ново време по научен атакизъм се вестяват истории на литературата, които обявяват големи творци, Шекспир или Бърно напр., за случайни гости на страната си, без опора в миналото и настоящето, като отрицание на рутината и като оригинали, които не могат да бъдат разбрани от условията на средата.⁸ Философи на

⁸ Ed. Engel, Geschichte der englischen Literatur, Leipzig, (1888), 368; Срв. моите Основи на литер. наука (1942), 39–40.

историята като Хегел и Карлайл допринесоха твърде много за затвърдяването на този възглед чрез своята теория за „героя“ като едничък двигател на историята – в противовес на социолозите-позитивисти (Огюст Конт, Йполит Тен и др.), които ограничиха до минимум ролята на значителната личност, свеждайки тази личност до изразител или орган на средата с нейните интереси и помощи.⁹ Хегел отиваше дотам да мисли, че „великите мъже“ дължат подтика към своята цел не на света около себе си, а на „вътрешния и някак погземен дух, който разбива този свят като черупка“. Действията на такива мъже довеждат според него „до общи състояния и отношения, които са само тяхно дело, тяхно създание“¹⁰. Културните успехи, умственият напредък и художествените постижения не правят от това становище изключение; и при тях се налага да се търси преди всичко призванието на издигнатите единици, а не духовните заложи на масата, от която те излизат. Истината обаче противоречи на подобни предвзети идеи. Строгото научно познание се оказва способно да установи при всеки мним „свръхчовек“ – стига да са документите налице – точния дял на зависимост от общите условия и всичката относителност на самобитното и новото в отделния случай. Правилното познание тук е било почувствано и изказано убедително от един поет като Гьоте. На въпроса, „кога и къде се появява един национален класически писател“, той отговаря най-определено и ясно: „Когато писателят намери величие в стремежите на своите сънародници, дълбочина в техните чув-

⁹ Срв. по въпроса у мен, „Ракowski пред потомството“. Годишник на Соф. университет, т. XXXVIII (1942), 3-14.

¹⁰ Hegel, Philosophie der Geschichte, Einl. II.

ства и сила и последователност в техните дела; когато сам той, проникнат от национален дух, се усеща благодарение на гения си способен да симпатизира на минало и на настояще; когато той намери нацията си на едно високо културно стъпало, така че личното му образование може да се добие лесно; когато той е събрал много материали, вижда пред себе си свършени и несвършени опити на своите предходници и съвпаднал толкова външни и вътрешни условия, че сам той да бъде в състояние през най-добрите години на живота си да обмисли и изпълни с един дух едно голямо творение.“¹¹

Тези щастливо изтъкнати от автора на *Фауст* колективни предпоставки важат в общата си формулировка и за всички научни открития или синтези, увенчали старанията на даровити хора. Ясно става от добросъвестни анкети и статистически наблюдения, като тези на естественика Декангол напр.,¹² че талантиливи личности не се явяват безразлично къде да е по земното кълбо и в коя да е епоха, а само в страни и общества, където населението е проявявало в течение на векове биден интерес към духовните ценности, освобождавайки се от грубия физически труд, от простата ръчна работа. Вихме прибавили: и където средата в социалното си развитие е имала неотразима нужда от тях. Както при науката, така и при изкуствата възможността за изтъкване на личности с голям запас духовни сили, с гениални прозрения е подчинена на строга историко-социална закономерност. Изключено е да ни изненадат такива личнос-

¹¹ Goethe, Literarischer Sansculotismus (1795).

¹² A. de Candolle, Histoire des sciences et des savants, II éd., Genève, 1885, 272, 279, 305, 410.

ми в първобитни племена и в епохи на ниска култура или на неразвито национално и социално съзнание, тъй като ферментите за идеен и творчески подем, случайно довели, не биха намерили там никаква благоприятна почва.

Срещу обективната историко-социална закономерност при всяка значителна духовна потенция е налице и една чисто субективна психологическа закономерност. Умствените постижения, творческите идеи на отделния индивид са винаги в хармония с типичните процеси на мислене. Скрытият механизъм на духа у избраника предполага същите енергии, същите свойства на ум, чувства и въображение, каквито знае и обикновеният, нормалният човек, макар и в нееднаква степен на острота и широта. Не за коренна противоположност, за рогово отклонение се касае тук, а за неограничена градиция, която започва с най-обикновените способности и качества и завършва с върховете на оригиналните открития. Разлика в тази точка между научните и художествените заложи няма въпреки опита на Кант да я установи, като се противопостави принципно на науката, изградена от разума, изкуството, рожба на въображението и чувствителността. Това рязко разграничение между науката, която била подчинена на правила и способна да се учи, и художествената дейност, която предполагала самобитна досетливост и не позволявала подражание, няма обаче сериозно психологическо оправдание. „Нютон, твърди Кант, би могъл да изложи не само за себе си, но и за всеки друг съвсем нагледно като пример за следване всички стъпки, които е трябвало да измине от първите елементи на геометрията до своите големи и дълбоки открития; обаче Омир и Виланд не биха могли да покажат как техните наситени от въображение и все

нак изпълнени с мисъл идеи възникват и се свързват в главата им, по-неже самите те не знаят това и не биха могли да научат другото. В науката следователно и най-големият откривател се отличава от затруднения подражател или ученик само по степен, докато при изкуството този, когото природата е определила за изкуство, се отличава специфично.“¹³

Макар Кант и да намира, че нямало в това определение нищо уничително за великите мъже на науката, „на които човешкият род дължи толкова много“, той съвсем не е прав в своето чисто теоретическо разграничение, подсказано от присъщата на времето му мистическа представа за тайната на поетическия гений. Истината, която една емпирична психология, освободена от метафизически приумици, установява днес, е, че и при изкуството въпросът за първични дарби и за упражнение, навик и подражание стои тъкмо тъй, както и при всяко критическо познание, при всяко изнамиране. Ако Омир и Виланд не са ни оставили никакви свидетелства за генезиса на своите творения, в замяна Гьоте, Балзак, Пушкин и много други най-добри писатели, които знаят „как се свързват в главата им“ впечатления и мисли, свидетелстват тъкмо тъй убедително за сложния процес на творчеството си, а не по-малко и за наложителната нужда да се имат пред очи определени образци, да се учи занаятът, да се прибягва до установени похвати и форми. И при изкуството сме в правото си, както и при науката, да говорим не за „специфични“ отлики между начинател и призван, а само за безброй преходни стъпала от любителство до майсторст-

¹³ Kant, Kritik der Urtheilskraft (1790), § 47.

во. Не по линията на контраста: „съзнателно – несъзнателно“ или „пограждателно – самобитно“ в идеите науката се отличава от изкуството, а по тази на логично-абстрактни построения, на една страна, и на образно-емоционални комплекси, на друга, без да има качествена разлика в стойността на откритото, на постигнатото, а следователно и в силата на вродената дарба (*ingenium*). Тъкмо затова и тъй склонният да следва Кантовата философска метода Хустон Чемберлейн се вижда принуден да признае „истински гений“ и при „точната наука“, предиката „гениален“ не само за Гьоте, но и за Нютон с оглед към способността на последния да открива интуитивно законите на природата, да свързва чрез мощно абстрактно въображение в една цялост най-разединени явления.¹⁴

Изводът от всичко казано е, че между художник, който създава нови ценности и открива нови хоризонти на поезията или културата, и любител-пограждател, който не надхвърля установените мода и вкусове, има безброй етапи, дадени във взаимна зависимост при литературния живот на дадено време. Комедиите на Молиер, романите на Балзак, лириката на Виктор Юго указват на множество извори и паралели, които не запазват особено значение за по-късните поколения, макар и да са вълнували живо съвременниците. И не се ли издигат същите тези гениални пътепроводници до своите велики прозрения само чрез упорита воля и преодолявайки първите си слаби и пограждателни намерения? Тъкмо тази еволюция ни дава ново доказателство за дълбоката връзка между най-индивидуални постижения и присъщата на цяло поколение художес-

¹⁴ H. S. Chamberlain, Immanuel Kant (1905), 142, 170.

твена зрелост; за родството между една сякаш изключителна енергия на въображението у гения и обикновената мечтателност у всеки гулетант в изкуството.

Че скокът от една сполучлива идея у даровития поет до ежедневния опит на всеки наблюдавателен и чувствителен човек не е всякога грамаден, учи ни разборът на множество най-добри литературни неща. Ето един пример. Ив. Вазов датира от юли 1883 г. стихотворението си *Пряспа*:

Из прозореца си мълком
Гледам Стара планина,
Бяла пряспа нощ се мярка
Върху гола ѝ висина.

Слънце пали, ветри духат,
А тя се тъй чиста трай,
Като книга, где съдбата
Нещо има да чертай.¹⁵

Ясно е колко прост се явява актът на възприемане при това поетическо хрумване с картината на снежното петно върху планинския склон и асоциацията с неписаната книга на съдбата. Всеки би бил в състояние да има същото впечатление, да попадне на същото сравнение, така че предимството на поета се заключава в строгата художествена рамка на видението и в еквивалентната за това видение форма, с ритъм, рима и други елементи на словото. Не е ли това в умален мащаб изобщо съотношение между действителността за всички и поезията за избраника? Лириктът Фридрих Хе-

¹⁵ Ив. Вазов, Поля и гори: „Пряспа“.

бел записва в дневника си от юни 1838 г. следното *Преживяно стихотворение*: „Тиха нощ. Сам в стаята си. Задуха. Отварям прозореца. Бърз, силен дъжд като поток освежителен живот, който иде право от небето. Сладка хладина. Опреснените цветя в градината пращат нагоре своята миризма.“¹⁶ И тук твърде прости усетни възприятия заедно с подказания абстрактен образ на живота, символ на който е дъждът. Обаче представите не довеждат до продуктивно настроение и стихотворението остава само хипотетична възможност. От подобни преживявания, где то се кръстосват възприятия, спомени, емоции и по-обща идея, раздвижили някак въображението, никнат много поетически произведения.¹⁷ Но представят ли те капитал за малцина, или пък влизат в съзерцателен, сърдечен и умствен опит на мнозина? Несъмнено вярно е второто и това свидетелства ясно, че го поет се издига онази личност, у която преживяно и мечтано се избистрят до закръглени вътрешни цялости, за да намерят своя свършен израз. Докато у едни, у мнозинството, този род моменти на мисълта пропадат безследно под наплива на нови впечатления и чувства, у други, у призваните, те изпъкват при случай с необикновена интензивност, като показалец за едно важно жизнено настроение. Така делото на гаровитата личност означава възможното най-голямо повисяване на общите човешки тежестни за художествено претворяване на истината

¹⁶ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 246.

¹⁷ Срв. напр. „Орлово крило“ у Вазов, Под нашето небе (1900). По-общо: самонаблюденията на датчанина L. Feiteberg, Zur Kultur der Seele Jena (1906), както и R. Müller-Freienfels, Vierteljahresschrift für wiss. Philosophie und Soziologie, m. XXXIII (1909), 333.

около нас и в нас, означава най-естествено и нормално домогване до настроения и видения, които действат освободително върху духа ни. Така тази личност става „герой“ и се тачи като „свърхчовек“ – разбира се, в смисъл, който единствено подхожда за култа ни към художника-благодетел и без да се губим в мъглата на някакъв философско-исторически мистицизъм.

Самите поети, доколкото правилно и непрегубено долавят отношението си към време и съвременници, имат тъкмо това съзнание за своята мощ и своето влияние. Гьоте напр. мери гения както според силата, с която той възприема и учи от средата си, без да претендира за изключителна самобитност („дори най-големият гений не би отишъл далеч, ако поиска да дръжи, всичко само на себе си“), така и според въздействието, което той упражнява в течение на вековете върху все по-голям кръг хора подобно на Фигий или Рафаел, на Моцарт или Лутер, тези разнородни творци в живота.¹⁸ Истинският поет, „който е надарен от небето вътрешно с най-големи съкровища“, който „чувства тъжното и радостното на всяка човешка съдба“, който крачи със своята „впечатлителна и леко подвижна душа“ като слънцето от нощ към ден и „живее съня на своя живот като буген“, докато другите и будни само сънуват, този поет, избавен от заблудата да тегли като толкова любители погрешни заключения от желанията си за своите сили и способен да създава най-доброто в своето изкуство, се явява според Гьоте „едновременно учител, пророк и приятел на боговете и хората“.¹⁹ Балзак,

¹⁸ Eckermann, Gespräche mit Goethe, 11.III.1828 u 17.II.1832.

¹⁹ Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, II Buch, II Kap.

за когото писателят е „глас на своя век“ и „заместник на жреца“, уверява в една химнична прослава от 1844 г., че този глас „прокълнява от единия до другия край на света“, слушан и следван от цялото човечество, така че „една дума, един стих имат толкова тежест на везните на политиката, колкото е имала някога една победа“. И апотеозата на писателя с това влияние се завършва така: „Нему принадлежат всички форми на творчеството; нему стрелите на иронията или нежната реч, която пада меко, като снега по височините; нему лицата на сцената и лабиринтът на фантастичния разказ; нему всички цветя и богди; той облича всички грехи, прониква във всички сърца, изживява всички страсти, отгадва всички интереси. Душата му вдишва света и го отразява.“²⁰ Гогол, като изказва възторга си от делото на Жуковски и Пушкин, чрез което „се издига сега огромното здание на чисто руската поезия“, добавя като оценка и надежда: „Страшные граниты положены в фундамент, и те же самые зодчие выведут и стены, и купол на славу векам да поклоняются потомки и да имеют место, где возносить умиленные молитвы свои. Как прекрасен удел ваш, Великие Зодчие! Какой рай готовы вы истинным христианам!“²¹

Жул Гонкур изтъква по силата на същите съображения и на същото съзнание чувството на гордост, което изпитва писателят при мисълта, че може да обезсмърти всичко, което пожелае.²² А Лувиг Тук, романтикът, влага такава въобразена изповед в устата на граматика Марло, съвременник

²⁰ Balzac, Correspondance (1876), II, 96; срв. E.-R. Curtias, Balzac, trad. H. Jourdan (1933), 186.

²¹ Н. Гоголь, Письмо до Жуковски, 11.IX.1831.

²² J. et Ed. Goncourt, Journal, III, 190.

на Шекспир, за да изкаже общото за всички големи поети убеждение за безсмъртието на произведения, възникнали от чисто въдъхновение: „Най-красивата и крепителна мисъл за мен е, че и далечни времена ще знаят за мен, че моят дух ще продължава да звучи и на други езици, ще въодушевява нови сърца и от моята песен и в мой спомен ще текат сълзи на копнеж дори когато тези стени тук са се превърнали отгавна на прах, когато забравата затрие немилостиво всички паметници и надписи със своя тъп поглед и широката си груба ръка...“²³ Филологът-естетик Вилхелм фон Хумболт говори на един приятел при гледката на бойното поле около Лайпциг (19.X.1813), гдето се решава съдбата на Франция и Германия: „Държави загиват, но един добър стих остава.“ Той чете тъкмо тогава Есхиловия *Агамемнон* и е силно докоснат от лирическия подем и внушителните картини на грамата, увекочечила славата на великия трагик. Все тъй и Теофил Готие в поемата си *Изкуството*²⁴ съпоставя всичко преходно на историческите събития и нетленната хубост на художествени произведения, отразили по неповторим начин човешките блянове и мисли:

Tout passe, L'art robuste
seul a l'éternité,
Le buste
Survit a la cité.

Още Хораций храни упование във вечната трайност на поезията си („Elegi monumentum“),²⁵ а Пуш-

²³ L. Tick, Dichterleben (1826).

²⁴ Th. Gautier, Emaux et camées (1858), „L'Art“.

²⁵ Хораций, Carminum lib., III, „Ad Melpomenen“.

кин по негов пример вярва в безсмъртието на делото си „во всей Руси великой“.²⁶ И ако Карлайл говори за Шекспир и Данте като за „светци на творческото изкуство“, а Гьоте все в този метафоричен смисъл „взема словото на човека за слово на бога“, несъмнено е, че тук се касае за апотеоза, която не противоречи на научното познание за относителност и закономерно потекло на всяко поетическо откровение. Неизкоренимата потребност от преклонение пред гения е съвместима по всички линии с психологическата истина за напълно човешка природа на този гений. Разбира се, в края на краищата тук все още остава достатъчно простор за колебания при научното тълкуване, бидейки изкуството и душата на художника необхватни в своите дълбини, и оправдание ще намират най-разнообразни от методологическо гледище построения. Тъкмо предчувствието за тези далечни перспективи на теорията и незадоволителността на толкова досегашни опити карат един недоверчив и самоуверен поет-импровизатор да казва (у Пушкин): „Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора выдиг сокровище Юпитера и выводит его на свет резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными, единообразными стопами? Никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, это тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешней волей.“²⁷ Но нима чрез сътрудничество на художник и теоретик не би могло да се

²⁶ Пушкин, „Я памятник себе воздиг нерукотворный“.

²⁷ Пушкин, Египетские ночи (1835).

„изясни“ нещо от тайната поне дотолкова, доколкото изобщо природата, в макрокосмос и микрокосмос, допуска разкриване на своите закони и принципи? Касае се да се преодолее антиномията, основното противоречие между философско-поетическия агностицизъм и практическия самодоволен и ограничен рационализъм, така че, като се отрича по същество първият, да не се отива до прекалено доверие към временните изводи на втория. Познато е с каква вяра в позитивистичната историческа и критическа школа (тази на Хердер и Сент-Бьов) пристъпваше Иполит Тен към обяснение на еволюцията и личности в английската литература. Хипнотизиран от естественонаучната метода, приложена твърде изкуствено при тълкуване на обществените явления, той виждаше в изкуството и всички дела на духа само факти и причини, които трябва да се сведат към своята първооснова. Както в астрономията всичко указва на проблеми от механиката, а във физиологията – на проблеми от химията, така и в историята, мисли той, би трябвало да виждаме само проблеми от психологията. А тази психология не може да бъде безкрайно пъстра и неуловима за школувания наблюдател. „Порок и добродетел, твърдеше той самоуверено, са също така продукти, както витриолът и захарта; и всеки сложен факт се ражда от съвпадежа на други факти, по-прости, от които той зависи.“²⁸ Но смелият оптимизъм в случая, който ни подсеща за опита на Спиноза от по-рано да анализира страстите и делата на хората така, като че ли те са някакви „линии, повърхности и тела“, едва ли може вече да бъде убеждение на един съвременен учен, схванал по-

²⁸ H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, m. I, увод, XIV, XV.

строго и по-скромно задачата си. Всичкото е там да се намери начин за сродяване с големите тайни, без да се облича познанието ни в някакви стеснителни и категорични формули, които затварят пътя към по-нататъшно въникване. Границите, до които можем да отместим за момент психологическите си знания, не изключват дълго ни за нови и по-нови завоевания отвъд тях.²⁹

3. НАСЛЕДСТВЕНОСТ

Но ако нито психологически, нито исторически една даровита личност не може да се смята за отклонение от закономерното и причинно възможното, не е ли тя чудо в друг някой смисъл, именно в този, че принадлежи на определена родова група и предполага специален семеен подбор, подбор на известни качества, предадени и засилени по наследство?

Любителите на всичко странно в нашата наука се опитват да открият тъкмо тук една от най-сигурните опори за своите твърдения. Мистикът-философ Дюпрел напр. тълкува гения в поезията като някаква скрита подготовка в течение на много поколения, допуска, че изключителните дарби се проявяват тъй ненадейно само защото са били дълго време култивирани в някои привилегировани от съдбата родове. „Художествената фантазия като вродено предразположение, мисли той, може да бъде само през поколения наследявана и затвърдявана способност, която благодарение на благоприятни обстоятелства, убягнали от погледа ни, ще изпъкне у

²⁹ Срв. у мен, Основи на лит. наука, 15 нм.

художника из латентното си състояние.³⁰ Съществено от това гледище се оказва предаването в твърде ограничен брой семейства на известни способности, които не са налице у масата; подборът и усъвършенстването на определени черти в духовната организация, които отделят доста строго даровития индивид от бездарната тълпа. И в подкрепа на представата за такъв род художествен аристократизъм като че говорят някои случаи от историята на едно или друго изкуство. Изтъквано е напр., ако е дума за наследствена приемственост на музикални способности, наблюдаваното у рода на Себастиан Бах обилуе от талантливи музиканти и компонисти. Подчертавана е генеологията на живописци като Тициан с толкова негови прадеди и роднини, майстори на багрите.³¹ Най-малко, отбелязвано е било от биографи на големите поети как тяхната даровитост и склонност към писане се явяват антиципирани от този или онзи родител, обикновено от майката, която се оказва по-слаба степен и подготвителен етап на таланта у великия си син, бил той Гьоте, Бърно, Ламартин или нашият Вазов. Като несъмнено указание за такава скрита подготовка на дарбите се е вземала и ранната зрелост на художника, на Лопе де Вега или Моцарт напр., които могат да импровизират вече на петгодишна възраст стихове или менуети. Как може да се дойде до такова невяротно бързо самопознание и проявяване на наклонностите, ако не се касае за инстинкти на рода? И не е ли прав Микеланджело, когато по силата на

³⁰ C. du Prel, *Psychologie der Lyrik*, Leipzig. (1887), стр. V.

³¹ Срв. примери у Th. Ribot, *L'Hérédité psychologique*, 72 нм.; P. Möbius, *Über Kunst und Künstler* (1901); H. Popp, *Maler-Ästhetik*, 383.

подобен усет за вкоренения по наследство талант мисли парадоксално: „Вече в обятията на бабащата истинският живописец е живописец.“ Значи не школата, старанието, примерът и подражанието – колкото те и да бъдат важни и необходими – решават за призванието, колкото гласът на кръвта, наследствеността в известни родове, у които по неизповедими пътища се е натрупала повече специфична енергия за това или онова изкуство.

В този род наблюдения и мнения ние трябва добре да различаваме зрънцата истина, правилните прозрения, подкрепени с факти, от непроверените или преувеличени симптоми и неправилните обобщения. Ако е вярно, че в някои, твърде редки случаи може да говорим за семейна приемственост на художествените разположения или на висшите интелектуални качества, не по-малко вярно е, че тъкмо тези случаи, тъй малко на брой, не могат да се смятат за типична история на таланта или гения, тъй както голямото число даровити личности по правило не знаят нищо подобно, никакви аналогии и никакви подготвителни етапи за творческите си импулси в родословната си линия. Срещу напълно сигурните примери за по-тесен семеен подбор на необикновените дарби стоят все тъй сигурните, добре проверени примери за гении, в чийто род, патрициански или плебейски, не откриваме никакви, макар и най-скромни искри на тази гениалност, пък било и в разпръснато, неоформено още състояние. Като най-очевиден и безспорен случай в полза на теорията за тесния семеен подбор е бил привегдан, казахме, Себастиан Бах. Познато е как в края на XVI век тюрингиецът Файт Бах, преселен по-рано поради евангелската си вяра в Унгария, се завръща отново в родното си село Вехмар при Гота и тук придружава на китара ритмичния напев

на кречеталото в своята воденица. От двамата му синове води потеклото си широко разклонен род органисти и черковни певци в Тюрингия, Саксония и други страни, цял музикален еснаф. При един семеен празник в 1750 г. се събират до 128 членове на семейство Бах, мнозина от които изпълняват светска и черковна музика: поне 57 от тях са музиканти, а 29 дори и видни майстори. Върха си достигат тези дарби у Себастиан Бах (1685-1750 г.), който е при това честит да има голяма челяд все „родени музиканти“, по негов собствен израз.³² Но както се абстрахираме от тази наистина поразителна семейна история, гдето при това трябва да се уясни добре какъв е делът на истинското наследство и какъв този на възпитанието и занаята, може ли да се говори за много подобни музикални семейства и оправдано ли е да се вади оттам заключение за такъв единствен естествен път на художествените откровения? И после: защо не са почете такива примери и за другите изкуства, за поезията или живописа? Има ли поне един велик писател, за когото да е налице подобна генеалогична таблица с повече членове, блеснали макар и слабо с таланта си? Историята не отговаря положително на въпроса и най-много, което може да се твърди, то е, че има съсловен и професионален подбор в кръга на известни езикови граници. Ако с оглед към Германия един изследовател установява относителната принадлежност на поети и мислители към по-старите пасторски и учени семейства, към известни среди, в които се наблюдава еднакво социално положение и по-високо образование;

³² Срв. Die kleine Chronik der Anna Magdalena Bach (1931), 34-35, 148.

ако при това той е наклонен да вижда между тези племенно и обществено тъй близки групи „преди всичко кръвно родство“ („техните родствени табели се кръстосват многократно, едни и същи познати фамилни имена се явяват постоянно между прадедите на повечето от тези знаменитости“); същият учен, невролог-психиатър по специалност, се вижда принуден да признае и това: „Несъмнено наблюдават се случаи, гдето гении се появяват и без подобен подбор, и то на неочаквани места в масата на народа, гдето не е налице нито предвари телна висока гарба, нито семейно предразположение за призванието.“³³ И Кречмер сочи като подобни необясними комбинации на благоприятни вътрешни данни случаите с Кант, Фихте, Хебел, Хайн и др., т. е. тъкмо най-оригиналните и меродавни в изкуството или философията величини, които не би трябвало обаче да бъдат „изключения“, ако хипотезата иска да бъде що-годе убедителна. Силно нагнетната и тенденциозна, когато желае да открие някакви племенни и кръвнородови и роднински връзки между издигнатите представители на немския духовен живот, тази хипотеза има само в една точка безусловно право – което не противоречи на възгледа за спонтанност на гениалните способности, – именно във факта, че предимно всред културно напредналите и що-годе образованите обществени среди има най-добра почва за отглеждане и самоопределяне на даровитата личност. Но тази констатация е правена от мнозина, особено от Декангол³⁴, и тя стои в пълна хармония с възгледа за истори-

³³ E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, Berlin (1929), 63-64.

³⁴ A. de Candolle, ц. с., 305; срв. и A. Odin, *Genèse des grands hommes*, Paris, 1895, I, 421 нм.

ко-социална закономерност в появата и същината на изкуството.

Теорията за тесен семеен или родов подбор прави капитал от някои случаи на рано открити пътища на развоя, от „деца-чудо“ и млади виртуози, смаяли света със своите сполучливи продукции. Но оставим ли настрана общата, макар и по-рядка възможност за съкратен курс в подготовката, както и бързото изчерпване или преждевременната смърт на рано изпъкналите даровити личности, правило тук се явява нормалното и бавно зрееене, естественото развитие на таланта в зависимост и от възпитанието, от изминалата школа. Малцина от големите майстори в изкуството обеща-ват нещо значително още в най-ранна възраст или достигат до пълна проява на силите си, преди да са узрели физически и духовно. А знаят се и такива, които намират гения си, оригиналността си в твърде напреднала възраст, значи след като са асимилирали доста чуждо и са се опитвали многократно и с нееднакъв успех. Глук открива себе си и създава най-силните си работи едва на 60 години; Русо надхвърля подражания и посредствени усилия само когато достига 40 години; Балзак, който заявява вече 17-годишен, че ще изпълни света със своето име, оправдава гръзката си дума едва 13 години по-късно. Какво означаваат тези и подобни тям случаи? Те ни учат просто, че има два вида творци в изкуството: едни, които се издигат бързо над ученически и подражателни опити и улучват с щастлив замах върха на постижимото в известна област (така Байрон, Мюсе или Лермонтов в лириката); и други, които дават шедьоврите си много по-късно, без да стоят по талант по-году от първите (така напр. Юго с *Contemplations* от 1856 и *Légende des siècles* от 1859, макар още твърде млад да показва бляскави наченки).

Наследствеността при духовното може толкова малко да се отрича, колкото и при физиологическото. Още Монтен в XVI век се питаше: „Какво е това чудо, че семето-зародиш, от което сме произлезли, носи отпечатъка не само на телесната форма, но и на мисъл и наклонности у нашите родители?“ Днес това чудо е в известна степен разгадано и обяснено чрез теорията за наследствените фактори, за т. нар. гени, застъпени в зародишните хромозоми от майчина и бащина страна, както установи това експериментално още Мендел в 60-те години на XIX век.³⁵ Еволюционното учение от Дарвин насам борави охотно с унаследяването на „придобитите“ свойства, смятайки ги твърде важни при създаването на вариации и нови форми, макар някои и да отричат напълно тяхната роля във филогенетичния процес. По аналогия с всичко консервативно или променчиво в органическия свят и психолозите се опитаха да определят съотношението между старо и ново поколение по линията на наследените типични или индивидуални черти, обръщайки внимание на всичко, което означава прираст в частните отклонения. Но тук ние не стоим пред такива сигурни наблюдения, както в естествените науки, при това и всякакъв род експерименти ни са съвсем отказани. Вярно е едно: дори ако наистина темперамент и характер като обща основа на психическия живот се предават доста устойчиво от родители на деца – нещо, което не изглежда обаче да бъде всеобщо правило, – пак остава голям простор за чисто лични отклонения, които не могат да се свържат с качества на роди-

³⁵ Срв. М. Попов, *Наследственост, раса и народ* (1938), 15 нт., 28 нт.

телите. Най-често се наследяват първичните душевни особености, инстинктите, възприемчивостта, паметта, навиците и съвсем рядко висшите интелектуални и морални свойства, именно строителната сила на въображението, тънкоостта и съобразителността на ума, дълбочината на симпатията и енергията на волята, доколкото те образуват предпоставка на творческата дейност и на откритията. Всички подобни предимства, свързани според някои учени с богатството на мозъчните гънки в съответните центрове, се оказват истинска импровизация на природата, благоприятни биологично-психически предразположения, за които заслугата на рода е често минимална. Данте, Шекспир, Сервантес, Русо спадат към родове, у които не са познати никакви литературно-поетически задатки. Чудното е не толкова това, че тук-там се долавя приемственост на определени качества, като на една точка у един индивид се съгъстява специфичната дарба на дълга редица прадеди, колкото фактът, че такава приемственост е твърде необикновена. Истински знаменитости, големи поети, художници или учени, изпъкнали личности с еднакви интереси, вкусове, постижения в наследствена линия се оказват по наблюденията на Декангол съвсем рядко, почти изключително явление. Геният като несъмнено доказана психическа величина не се унаследява и гениални фамилии не са познати никъде.

Изглежда, и то в съгласие с проверените принципи на еволюцията, че тъкмо най-субективното, най-своеобразното у някои натури не води към „адаптация“ и се губи за поколенията. Да не беше тъй, да не се явяваха изключителните качества на ума, на волята, на въображението, свързани с една кратка ивица на живота у отделната личност, въз-

можностите за усъвършенстване биха били съвсем неограничени. В действителност при липсата на такъв психически напредък, обусловен от каквито и да било причини, ние сме длъжни да съзираме наврег, където повърхностно се открива такава наследственост и родово повисяване на ценни духовни качества, само чисто външна традиция, само възпитание и навик по силата на примери, подсказани от най-близката среда. Че не всички и не поголемият брой роднини на Бах си спечелват слабата на Себастиан, дори ако не изневеряват на музиката, не подлежи на съмнение: това трябва да ни накара да се позамислим върху реалното значение на родовата даровитост. Гьоте с познатите качества на духа си би станал велик поет мимо всичко живо в темперамента и склонността към фабулиране на майка си: майките на толкова гениални хора, доколкото можем да знаем нещо положително за тях, не са се издигали с нищо над околната обикновена среда. Но че майката на Гьоте е била тъкмо такава, каквато я знаем от писмата ѝ до автора на *Фауст* и от биографската ѝ характеристика у него, се оказва съществен момент в съдбата на писателя. Гьоте може да намери в нрава и вкусовете на своята майка опора за наклонностите си, за интересите си, както примерът или контролата на бащата става великолепно школа за волята и активността му. Сведенията, които ни дава Иван Вазов за своите родители, говорят за сходни насоки на влиянието и възпитанието от страна на майката и бащата при съвсем други исторически и културни условия, разбира се. Но биха ли се помнили изобщо родителите тук и там, ако не бяха знаменитите синове? За пълния разцвет на сили се оказват от решително значение два фактора: един съвсем личен, залегнал дълбоко в недра-

та на духа и неизповедим, и един колективен, именно обществените условия и благоприятната за развитие атмосфера. Обикновено последният фактор като безспорна директива за таланта надхвърля значително всичко, което е семейна традиция и влияние на родителите. На теорията за ограничен подбор на творческите инстинкти би могла да се противопостави все тъй категоричната идея на Ренан за икономисване на духовната енергия у широките маси, за събиране и натрупване на тази енергия поради идейно бездействие на народа у малцина избраници. Човек от скромно потекло, Ренан може да каже за себе си: „Дълга серия тъмни прадеди са спасрили за мен духовната си сила.“ Тази сила, вместо да бъде собственост на отделни гинастии на духа, свидетелства по-скоро за латентен гений у множеството. Касае се само да се замени умствената грямка с бугни интереси, за да се появят и по-значителни индивидуалности. И трябва да си въобразим нагледно какви спънки, трудно преодолими понякога, се изпречват в живота на някои значителни художници и мислители, за да разберем правилно как геният, оплоден от духовното раздвижване на средата, намира у себе си необикновена доблест и непоколебима вяра, за да мине към самопроявяване.

4. РАСА И КУЛТУРА

Благприятните социални предпоставки или хипотетичните даровити родове са били твърде често довеждани в причинна връзка с друг един важен фактор – расата. От Хергер и Тен насам културни и литературни историци свикнаха да търсят симптоми на расовото начало наврег, където

познатите налични условия не стигат, за да се обясни задоволително характерът на едно поколение или на една бележката личност. Граф Гобино се опита към средата на XIX век да изгради една обстойна теория върху неравенството между човешките раси, извеждайки от благородство или израждане, от чистота или смесване на расите техния напредък и упадък.³⁶ Ако в неговите очи на най-ниско стъпало стоят черните от Африка, а нейде по средата са стигнали жълтите от Азия, то белите в Европа и другде и особено т.нар. арийци (народите от индоевропейското семейство езици) представят най-високата точка на развоя. Но нито идеята за някаква чиста арийска раса, нито тази за пагубното смесване като фактор на разорението не можаха да устоят на сериозната научна критика, така че „детерминизмът на кръвта“ с всичко, което там е физиологическа и психологическа предпоставка на величие, революции и култури, с всичко, което оправдава надмощието на германеца и на високите му социални класи спрямо южните европейци и плебеите, се оказваше в края на краищата само мит, само фантасмагория.³⁷ Известният „расист“ Хустон Чемберлейн се помъчи да спаси тази идеология, като измени съществено основите ѝ и прие възможността за постепенно облагородяване на расите чрез смесване. Но какво представя всъщност расата? Дали тя е нещо колективно или индивидуално, физическо или морално? Според Чемберлейн тя е всичко това наедно, при това

³⁶ A. Gobineau, Essai sur l'inégalité des races humaines (1853-1855).

³⁷ M. Lamartine, La Chimie des races. Étude sur Gobineau, Paris (1931).

една реалност, която се въздига или запада в зависимост от добрата смес и подбор. Тя живее преди всичко в собственото съзнание. „Който спада към определена чиста раса, той усеща това всеки ден. Тухе (съдбата) на рода му не се отлъчва от него; тя го крепи, когато кракът му се подкосява; тя го предупреждава като Сократовия демон, когато той рискува да се заблуди.“ Личността е свързана органически с расата, т. е. с нацията си като специфична расова смес, ограничена по епоха, място и елементи. С оглед към древна Гърция и към първия ѝ велик поет Омир поменатият мистик на расовата идея казва: „Само един несравним народ, само една определена, облагородена раса е могла да създаде този мъж... Расата, която е родила този велик съзерцател на образите, е родила и изобретателния ясновидец на фигурите Евклид; родила е също проникателния майстор на понятията Аристотел; човека, който пръв вникна в системата на космоса, Аристарх, и т. н. ad in finitum.“³⁸ И докато Тен подобно на Гобино и в духа на Дарвиновото учение за видовете подчертава значението на сравнително чистите раси, виждайки напр. единството на арийската раса, пръсната от Инд до Хебридите, да се проявява под толкова климати и въпреки толкова революции в езици, религии, литератури и философии, да се държи упорито по силата на обща кръв и общ дух,³⁹ Чемберлейн, наопаки, изтъква благородните последици от смесването на раси, напр. на йонийци и дорийци с пелазги, на което Атика дължала отлично подобрено си и даровито племе,

³⁸ H. St. Chamberlain, Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts, I, 272.

³⁹ H. Taine, Histoire de la litt. anglaise, I, cmp. XXIII-XXIV.

или на германци с гали в Бургундия, где то също тъй се получава население, откърмилото значителни личности, или на саксонци със славяни, благодарение на което Саксония е дала най-великите хора на Германия, и т. н.⁴⁰

Но срещу подобно доктринерско предпочитание на „арийската“ раса би трябвало да припомним категоричното мнение на германо-английския езиковед Макс Мюлер: „За мен всеки етнолог, който би говорил за арийска раса, арийска кръв, арийски очи и коси, е тъкмо тъй голям грешник, както и всеки филолог, който би говорил за брахицефалски речник или за доликефалска граматика... Говоря ли за арийци, аз не мисля нито за кръв, нито за коси и череп, а само за народи, които говорят някой арийски език.“ И досущ тъй германо-американският антрополог Франц Боас смята „арийската проблема“ за една „чисто езикова проблема“, така че представата за някакъв основен народ, който в разните си разклонения е бил единствен носител на арийския език, като запазва при това определен културен тип, е съвсем произволна и в противоречие с наблюденията върху възникване и съдба на културните народи.⁴¹

Трябва настойчиво да подчертаем: всички грижливи анкети и издирвания на специалисти от по-ново време гождоха да установят, че е необикновено трудно и дори невъзможно да се разграничат точно расовите елементи и слоеве в Европа, според което е и крайно рисковано да се свързва етосът или трагедията на даден народ с това или друго негово несигурно потекло. Вярата в „чисти

⁴⁰ H. St. Chamberlain, ц. кн. I, 279-281, 485.

⁴¹ Franz Boas, Kultur und Rasse (1913), 106 и pass.

раси“ при европейските народи е изоставена напълно, понеже все по-ясно става, че в биологическо-наследствен смисъл тези народи представят в доисторическо и историческо време само расови смеси с различно процентно съотношение у всеки от тях. Разбира се, не е изключено при тези кръстосвания да се постига т.нар. „луксуриране“, т. е. повисяване на жизнените и частно на духовните качества, в зависимост от щастливата комбинация на расовите съставки, поради което се наблюдава и национален или духовен подем в дадени епохи, без да е изключен и обратният случай на упадък, последица от неблагоприятната расова комбинация.⁴²

Във Франция напр. са обитавали и са се населявали през вековете множество народности и племена: лигури и иберийци отначало, келти, гърци и римляни по-късно, германци и нормани след тях, така че единството на френския народ почива не толкова на расова, колкото на историческа основа. С право е изтъквано, че трудностите за разграничаване ролята на всеки от етническите елементи в това цяло са непреодолими. „За предпочитане е, мисли един отличен познавач на френския дух, Курциус, да се признае тази празнина в общото ни знание, нежели да се запъва тя с химери или сънища.“⁴³ Това наблюдение за недостиг от положителни данни и критерии за определяне расовия състав на един от най-важните и сравнително добре проучени културни народи, както и съответното незадоволително познание на влиянието, което расовата стихия е упражнила върху характер, култура и съдба на този народ, се повтаря наврег. Ня-

⁴² Срв. М. Понов, ц. с., 24, 47, 82 и pass.

⁴³ E. R. Curtius, Essai sur la France, trad. J. Benoit-Mêchin (1932).

ма съмнение: с оглед към типичните предразположения на главните цивилизовани народи има нещо правилно угадено напр. в характеристиката, която Кант им дава в своята *Антропология*. Но приписвайки на французите вкус и духовитост, на англичаните любов към независимостта и търговски дух, на испанците тържествено държане и гордост, на италианците афектация и весел нрав, а на немците флегма и прилежание, философът не си скрива, че е трудно да се изследват расовите примеси, обусловили добродетели и недостатъци на народите, както и да се определят изчерпателно националните качества в значението им за колективните или индивидуалните постижения.⁴⁴ Точна и подробна картина на относните тук расови и културни белези не е в състояние да начертае никой при строго дефинирани и научно установени понятия. Оставят ли някои народностни признаци общото и колебливо впечатление на расово свойство, тутакси могат да се съзрат и важни отклонения, които противоречат на това впечатление. Мнимите „положителни“ показатели за расовото все още са лишени от убедителна сила за критическия ум. Затова при несигурността в симптомите и отраженията на този тайнствен фактор най-добре е да бъде той изоставен, когато се обосновава естеството на националния дух и търси изворът на генералното творчество.

Въпреки това опити да се свежда определена културна формация и определена художествена индивидуалност към този или онзи расово-етничен елемент са се правили често, при което смелост-

⁴⁴ Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798), II, C, „Der Charakter des Volks“.

та е субективно толкова по-оправдана в очите на някои учени, колкото по-безконтролни остават критериите. Психиатърът Кречмер напр. е убеден, че расовите и културните зони съвпадали в един твърде специфичен смисъл, така че за новата европейска култура, както тя се проявява в религия и политика или в наука и изкуство, доминиращо значение придобивала „северно-алпийската смесена зона“. Тази зона, т. е. страните, където двете раси, северна и алпийска, били най-силно застъпени в населението, обхващала по-голямата част от Франция, Холандия, по-голямата част от Германия (и особено средните и южните провинции на немската езикова площ) и Горна и Средна Италия. Около тази северно-алпийска зона, родина на новата европейска култура, били разположени народности, допринесли значително по-малко за напредъка на Запад: на една страна – северната раса в Скандинавия, Северна Германия и Северна Англия, на друга – относително чистата средиземноморска раса в Испания, Южна Франция и Южна Италия и на трета – северно-монголската расова смес в Русия и Полша. „Забележително мъртва в културно отношение“ се оказва според Кречмер „смесената област на динарската раса на Балканите“. Само където динарската раса се прехвърля в северно-алпийската смесена група, както е в случая с Австрия, там се откривал някакъв културен разцвет. И ученият не пропуска да добави, опомняйки се в увлечението си за раздаване премии: „Естествено всичко това важи само за днешния културен разрез, не и за възможностите на развитие в бъдеще.“⁴⁵

Последната уговорка спасява само отчасти

⁴⁵ E. Kretschmer, Geniale Menschen, 85-87.

рискуваната и лесно скроена хипотеза на расовия теоретик. Цялата постройка не е нищо друго освен проста проекция на общопознати и тенденциозно подбрани исторически факти върху малко проучени расови черти и кръстосвания. Защо Испания и Русия трябва да бъдат извън картата на най-интензивната културна дейност и защо Балкански п-в се пренебрегва съвсем, това Кречмер нито обосновава достатъчно, нито разбира правилно. Той като че повтаря в тази точка бегло изказаното мнение на Кант за неизработения още окончателно национален характер на русите и на балканските народи под турско владичество заедно с възгледа на същия философ, че народите в Югоизточна Европа едва ли биха стигнали някога изобщо до такъв характер.⁴⁶ Така мислеше след Кант и философът Хегел, когато в лекциите си по философия на историята, държани между 1822 и 1831 г., забелязваше кратко, че само част от славяните били „приобщени към западния разум“ и че те не са се проявили още като „самостоятелен момент в разумното оформяване на света“.⁴⁷ Като забравя обаче предупреждението на Хегел (макар и да го повтаря), че не трябва да се прави никакво заключение относно възможността за славянството да се прояви по-нататък, Кречмер отстоява решително своето скептично гледище. И оставало би още да усвои той грубия сарказъм на културния историк Виктор Хен (с въпроса му за хърватите и босненските сърби, свинеяди и производители на сливовица: „за какво ли пък имат тези раси по-дълбоко предразположе-

⁴⁶ Kant, Anthropologie, 11, C, 4.

⁴⁷ Hegel, Philosophie der Geschichte, IV Theil, I Abschnitt, I Kapitel.

ние освен за пиене на ракия?“⁴⁸), за да получи теорията му и своя практическо-политически израз, с оправданието на едно ново завладяване на неспособното уж за самостоятелен живот и културен напредък югославянско население. Вместо да се проникне от съзнанието, че цивилизацията и моралните придобивки се предават или създават твърде бавно при хаоса, който цари в средните векове, че северни и южни или западни и източни страни се различават само по момент на влизане в общата културна сфера с нейния познат континюитет, но не и по основни заложи, Кречмер просто субституира на по-високите или по-ниски културни стъпала съответните висши и низши расови свойства. За Балканите специално той не е могъл да се сети, че те са били „мъртви“ в твърде условен смисъл, и то не в зависимост от тяхната „динарска раса“, а изключително поради тежкото турско робство, спряло задълго всяко духовно развитие на подчинените народи. Но нима бързото възраждане на тези народи от 150 години насам не указва най-недвусмислено на културна способност, която ги приобщава и приравнява решително към западните народи? Колкото се отнася до Русия, до народа на Глинка и Чайковски, на Пушкин и Лермонтов, на Толстой и Достоевски, там е очевидно, че не може и дума да става за някаква инфериорност на „евразийците“. Наистина русите възприемат малко по-късно европейската културна традиция, и то изключително поради външни причини (не вътрешни, расови черти!), обаче затова пък се оказват способни да упражнят много по-дълбоко влияние върху културното движение и художествената обнова на Европа,

⁴⁸ Victor Hehn, Kulturpflanzen und Haustiere (1902), 379.

отколкото някои са очаквали. В тази точка на философско-историческите предвиждания несравнено по-проницателен се оказваше Хердер, когато в своите знаменити *Идеи върху философията на историята* от 1784 г. не само приписваше на славяните високи заложи, но и предричаше да заместят те, като носители на хуманитарното движение, уморения романо-германски свят.⁴⁹

От становище на разглежданата расова хипотеза най-продуктивни откъм геници се считат народите-амалгами и по-специално кръстосванията между родствени по заложи племена, когато те имат възможност в течение на известен период да узреят за своята велика мисия. Това е, общо взето, допустимо в смисъл, че има случаи с такъв процес в живота на народите, когато те емигрират и попадат в чужди среди, без да запазват където и да било своята изконна – и научно съвсем непозната – чистота. Но, разбира се, и тук не можем да опростяваме расовата проблема дотам, че да отдаваме „експлозивната поява“ на множество геничности в древна Елада или във Флоренция през епохата на Възраждането само на смесването на пришелци от север с по-стари южни жители, напр. на рицарите-благородници от германска кръв с художествено надарената буржоазия в Италия. Историкът би бил в състояние да посочи тук (срещу твърдението на Кречмер) и други, по-важни или по-реални фактори на разцвета, като доведе колективните усилия и индивидуалните способности в зависимост от външни културни подтици и икономическо раздвижване, улеснили възхода на итали-

⁴⁹ Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*; срв. моите *Основи на лит. наука*, 125.

анските градове в края на средните векове. Не е ни най-малко случайно, ако Египет и Месопотамия в отдалечената древност, Гърция и Рим по-късно, Испания и Англия в ново време стават поред класически земи на открития и на държавна мощ. Покрай всички тъй трудно уловими „расови“ добродетели тук се наблюдават и културно-икономически констелации, способни да затвърдят или да отместват центъра на тежестта при големите политически, военни, творчески и други почини. „Гениалността“ у народ или личност ни се представя така като еманация не на специфичната расова психика, а на духовната енергия, достигнала при благоприятни условия и влияния до най-висока степен на съсредоточаване и активност.

Един пример от нашата, българската история. Всички са изтъквали как най-силен тласък за националното ни и духовно възраждане в XVIII и XIX век иде – географски погледнато – от планинските села и градове (най-много край Стара планина), от Копривищица, Калофер, Карлово, Сливен, Габрово, Трявна, Елена, Котел и т. н. Априлов, Славейков, Раковски, Каравелов, Ботев, Вазов и толкова други предни дейци на революцията и просветата са родени тъкмо тук. В племенно отношение планинското население има същия състав, както и това в полето, към Дунава или към Родопите. Разликата е само в обществените и материалните условия. Именно, докато полето, по-плодородно, по-гъсто населено и по-достъпно за административно и военен потисничество, губи националните си тежени под напора на чуждото влияние, планината с нейния суров климат, нейните опасности и нейните тежки условия за препитание държи богър духа на българите, изолирани от гнета на завоевателя, прави ги смели и предприемчиви, подхранва любов-

та им към независимост и ги калява и развива в борбата за съществуване. Още Монтезкьо бе забелязал, че в равнините деспотизъм се налага без трудности, докато в планините свободата намираща по-сигурно убежище.⁵⁰ И не напразно тъкмо планинското население, трезво и работливо, подхранва по-големи нравствени добродетели и ражда по-крупни индивидуалности. Подборът, за който говорят фанатиците на добрите расови качества и примеси, тук стои в зависимост изключително от геопсихологически и стопански условия. За Габрово напр. ние разполагаме с всички данни, за да разберем как това селище, лишено от условия за земеделие, става заможено „сухопътно пристанище“ благодарение само на своите пъргави занаятчии и търговци и как всред еснафските организации се зараждат граждански и национални добродетели, способни да обновят народната душа.⁵¹ В Копревщица при сродна природна и битова обстановка се развива джеленство, бегликчийство и абаджийство, укрепва се местната административна автономия и се достига до едно твърде високо културно съзнание.⁵² Така се въздига и село Котел, основано като Габрово и Копревщица все през XVI век. При невъзможност да се препитават на самото място, от овцевъдство котленци е трябвало да търсят пасбища за стадата си в Тракия или Добруджа, ставали са „гурбетчии“, подлавяли са джеленство и търговия, като дома си са се придържали о най-строга пестеливост. Така още рано, от XVII и

⁵⁰ Montesquieu, De l'Esprit des lois XVIII, gh. I-IV; срв. и C. Lombroso, Der Politische Verbrecher, Hamburg, 1892, I, 67 нм.

⁵¹ Срв. у мен, Априлов (1935), 13 нм.

⁵² Срв. А. Иширков, в Юбилеен сборник Копревщица (1926), 245 нм., и у мен. Любен Каравелов (1964), 19 нм.

XVIII век, те успяват да се издигнат стопански и умствено и да отлъчат личности, способни да играят значителна роля в историята на целия си народ.⁵³ Потребността от саморазвитие и образование е била тук спътник на гордия национален дух и на живото чувство за свобода. И колкото по-труден е бил пътят на котленци, толкова по-рязко се отделят и изпъкват те в сравнение с близките тям полски селища. Софроний, Мамарчев, Неофит Бозвели, Берон, Раковски са група, каквато не може да отбележи друг град или друго село на България в началото на XIX век. Ако и другаде у нас обаче се явяват отделни мъже, проявили особени дарби на едно или друго поприще, това се дължи на сродни естествени условия и на комбинацията от тези или онези фактори за културен напредък. Паусий и Неофит Рилски от Разложко, братя Миладинови от Струга, Фотинов от Самоков, Васил Друмев от Шумен и т. н. поясняват общия закон за подбор на сили в зависимост не от расовата подква, а от т. нар. milieu local,⁵⁴ т. е. от специалните местни условия за духовно развитие – били те почва и поминък, вторичен допир с по-издигнати културно народности, нужда от самосъхранение в религиозен или национален смисъл и т. н. Събирането на духовни сили, натрупването на творческа потенция, която обогатява живота на народа и го насочва към нови завоевания и към променено социално и политическо положение, не изпада никъде установени расово-психологически основи: то предполага само благоприятна за нравствено-интелектуален живот

⁵³ Срв. у мен, Неофит Хилендарски Бозвели (1930), 176; както и Из миналото на Котел (1931), 53 нм.

⁵⁴ Срв. А. Odin, ц. кн., I, 545.

атмосфера, често във връзка с неблагоприятни за външното съществуване фактори.

5. НЕВРОЗА И ИЗРАЖДАНЕ

Между всички хипотези, дошли да обяснят гения в изкуството чрез особената му психофизическа организация, най-голямо учудване и най-оживени спорове извика възгледът за тясна причинна връзка между висшите качества на духа и невропатичните разположения, както той бе загатван вече отдавна (но само частично) и както той бе развит в по-ново време, особено от някои психиатри. Пръв Моро де Тур се опита към средата на XIX век да изгради цяла теория за болезнената психика на даровитите хора, като прокара успоредница между тази психика и известни черти на лудостта. „Геният, мисли той, подобно на всяка насока на умствения динамизъм има по необходимост своя материален субстрат; тук субстратът е едно полуболезнено състояние на мозъка, истинска нервна възбуденост, чийто извор е вече познат.“ Според този психиатър, щом една личност се отделя рязко от другите по своите идеи и способности, по своята ексцентричност или енергията на афективния си живот, тя стои в зависимост „от същите органически условия, на които почиват и разните духовни разстройства, чийто най-пълен израз са лудостта и идиотството“. При поетите специално Моро настоява на родството между вдъхновение и маниакални състояния, както то се проявява в бързи и непредвидени асоциации на представите, в оригинално и живо въображение, в чувствителност, надхвърлила нормалните размери. И като проучва биографията на госта знаменити хора откъм нев-

ропатични симптоми, той се пита: „Геният, т. е. най-високият израз, *pès plus ultra* на интелектуалната дейност, не представя ли една невроза?“⁵⁵

На този въпрос малко по-късно се опита да отговори все тъй самоуверено и в положителен смисъл италианският антрополог и криминалист Ломброзо, който иска да бъде обаче по-добре документиран и който се позовава на клинически наблюдения и статистически данни, за да изучи отблизо патологията на гения. Той твърди: „Колкото жестока и мъчителна да изглежда теорията, която отъждествява гения с неврозата, тя не е лишена от сериозни основания дори когато я вземем от известни страни, пренебрегвани у най-новите наблюдатели.“⁵⁶ Особено внимание заслужават признаците на израждане у даровитите личности – като почнем от гребния ръст и мършавото тяло и мимикрия към физиономията на кремен, асиметрията на черепа, аномалиите на мозъка, повисената сексуалност или половата въздържаност и безплодие, несходството с родителите, преждевременното умствено развитие, мизонеизма (враждебно отнасяне към всичко ново), манията за скитане, непостоянството на характера, импулсивността на страстите, маниакалното вдъхновение, болезнено повисената впечатлителност, необикновената разсеяност и т. н. Прибавим ли към това как много гении имат странни психически тикове и страдат от епилепсия (Петрарка, Молиер, Флобер, Достоевски), от меланхолия, способна да доведе до самоубийст-

⁵⁵ Jean Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire et de l'influence des neuropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, 1859, 464.

⁵⁶ C. Lombroso, *L'uomo di genio* (1889), срв. *L'Homme de génie*, trad. p. Fr. C. d'Istria, Paris (1889), 6.

во (Русо, Шатобриан, Ж. Санг), от мегаломания (Данте, Балзак), от припадъци на съмнение и на самоанализа (Манцони, Толстой, Ренан), от слабост към спиртни напитки (Мюсе, Клайст, По, Хофман), от халюцинации (Байрон), от морална безчувственост и болезнен егоизъм или от други пороци на характера и волята, ние ще разберем защо е правилно и уместно да се сближава гениалността с тези или онези форми на лудостта, гдето проличават същите психози. А не липсват и същински луди между великите хора, едни с толкова мономании и ексцентричности, които не водят всякога до домовете на милосърдие и лекарски надзор (Бодлер, Шопенхауер), и други, стигнали до формено умопобъркване (Тасо, Русо, Ленау, Гогол). Проследявайки етиологията на гения и гениалните прояви у разните видове психически болни, Ломброзо идва накрай до двойното заключение, че между физиология и патология тук и там, в двата разреда лица, има многобройни съвпадения, „дори истински континуитет“, и че гениалността трябва да се смята за особена „психоза на израждането“ от групата на епилепсията.⁵⁷

Понятието „епилептоидна дегенерация“ Ломброзо развива още тъй: „Природата, тази ужасна и неумолима изравнителка, не иска да търпи гения; дори когато у животните се покаже някой значителен талант, тя ги застава да го изкупят с безплодие, незначителна виталност или епилепсия, така че и тук тя запечатва патологичния произход на гения.“ Или: „Нервният темперамент и епилептоидните явления при гения не са ни най-малко ефект на изчерпване и умора; те са предварително

⁵⁷ C. Lombroso, ц. с., 490.

съставна част от творчеството на гения и често най-същественото в индивидуалната му багра; това личи от грижливото изследване на главните произведения на Достоевски и Ибсен и на много от тези на Шекспир.“ И още: „Ако едиг гений е епилептичен, епилепсията у него не е прост спътник, а истински *morbus totius substantia*, за да се изразя като лекар. И това указва наново, че геният е по самата си природа епилептоидно явление.“ И най-сетне: „Същественният белег на гения е несъзнателната дейност, а тази е най-своеобразният, ако не и главният феномен на епилепсията; оттук трябва една стъпка до извода, че геният е само специален, титаничен вариант на *morbus sacer*; една стъпка, която не е трудна дори за непосветения в психиатрията.“⁵⁸

Ломброзо се позовава толкова на свои наблюдения и съображения, колкото и на известни от по-рано мнения на меродавни свидетели. Той цитира Платон и Аристотел, Дигро и Шопенхауер и познато е как последният напр. привежда афоризма на Аристотел (според Сенека): „*Nullum magnium sine mixtura dementiae fuit*.“ Той забелязва още: „Фактът на непосредствената близост между гениалност и лудост се потвърждава от биографиите на твърде гениални хора като Русо, Байрон, Алфиери и от анекдоти из живота на други.“ Шопенхауер твърди също: „Известно е, че рядко се среща голяма гениалност, съчетана с нагмошие на разума: по-скоро, обратно, гениалните личности са подложени на силни афекти и на неразумни страсти.“⁵⁹ И Ломброзо

⁵⁸ C. Lombroso, *Genio e degenerazione* (1894); срв. *Entartung und Genie* Gesammelt., von H. Kurella, Leipzig, 1894, 6, 57, 285, 293.

⁵⁹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, Buch III, § 36.

не се стеснява да експлоатира тъкмо тези биографски анекдоти, правейки същевременно голям капитал от психически аналогии, които едва ли говорят тъкмо това, което философът и предубеденият учен вярват. Той дори предупреждава: „Ако у някои истински гении изглежда да липсват белези на аномални разположения, това е само измама; защото в такива случаи или не са се търсили аномалии, или имаме работа с непълни документи.“⁶⁰

Ломброзо направи голяма школа със своите сензационни открития, потвърдили научните догадки на толкова незапознати с творческата психика хора за нещо ненормално у гения.⁶¹ Мнозина психиатри в стремежа си да разширят кръга на своя експеримент привлякоха тъкмо хората на славата, за да докажат как при тях условие или спътник на големите идеи и повишеното настроение са тези или онези форми на физиологически и душевни аномалии. Не без основанияте духовитият критик Тибодге твърди: „Съществува цяла медицинска литература за природата на писателите и художниците, тя е жалка до окайване, и вече самото име доктор, поставено под една книга от този род, ни кара да бягаме – понякога неоснователно – или да викаме на помощ Молиер.“⁶² Англичанинът Нибет обаче мислеше по-рано: „Всякога, когато животът на един значителен човек е достатъчно подробно разкрит, за да стане предмет на полезно проучва-

⁶⁰ C. Lombroso, *Entartung und Genie*, 12.

⁶¹ Срв. критиката у А. Оди, ц. с., I, 248 нм., както и статията му в бълг. превод „Геният и лудостта“, Мисъл, III (1894), 106 нм., 280 нм.

⁶² A. Thibaudet, „*Psychanalyse et critique*“, Nouvelle Revue française, I Avril, 1921; срв. P. Audiat, *La Biographie de l'Oeuvre littéraire* (1924), 47.

не, този човек спада безпогрешно към категорията на душевно болните... И трябва да запомним – тук важи обикновено правилото, колкото по-крупен геният, толкова по-голяма аномалията.“⁶³ В моя дух е изведен и най-новият опит за една патология на гения, широката синтеза на Ланге-Айхбаум, който се наема да докаже, че поне 83 процента от гениалните хора са „явно психопати“.⁶⁴ По-умерено становище държи последователят му Е. Кречмер, когато иска да смекчи Ломброзовото отъждествяване на гений и лудост, за да подчертае само биологичното отклонение спрямо средното духовно развитие. Тъкмо защото е такова отклонение, психичната структура показвала по-малка устойчивост и способност за продължение, както и силна наклонност към психози, неврози и психопатии. Ето защо, мисли Кречмер, ако философско-социологичната оценка поставя с право гения като идеал на човешкия род, в биологичен смисъл – и в осветлението на биографическата статистика – едва ли бихме имали право да твърдим, че „в гения се запечатват най-високите степени на човешкото здраве“. Трагизмът на гениалните родове, обречени на изчезване поради безбрачие или бездетство или на изразждане поради изчерпване на силите след толкова повишени манифестации на психическа енергия, трябва да се приеме според него като исторически факт. Необходимо било обаче да се помни, че психопатичните разположения като такива едва ли стоят в пряка връзка с надареността; сигурно било дори, че сами тези разположения не водят пряко към Парнас, по-

⁶³ F. Nisbet, *The Insanity of genius*, 3 ed., London (1893), 16, 24; срв. W. James, *Die religiöse Erfahrung*, 14.

⁶⁴ W. Lange-Eichbaum, *Genie, Irsinn und Ruhm*, München (1928).

неже те означават обикновено някакъв духовен минаус.⁶⁵ Прокарал това основно различие, Кречмер все пак набляга на психопатологичните моменти в живота на гениалната личност, като намира, че те ползват тази личност с всичко, което повишава и изтънява тяхната чувствителност или техните невротични реакции. В контраст към „пълните психопати“ (напр. Микеланджело или Байрон), у които болезненото е не само ферментативен импулс, но и причина за рязка дисхармония и за неспособност да се пригоят те към нормалния социален живот, стоят гениални величини като Гьоте или Бисмарк, у които се наблюдава своеобразен примес на психопатологични частични компоненти към всичко солидно и нормално на духовната им личност. Ако психопатологичното у тях изпъква по-явно в най-близкото им кръвно родство (у майката на Бисмарк, у сестрата на Гьоте), несъмнено е, че отблясък от това психопатологично се долавя и в техния комплициран афективен живот, именно в симптомите на хистерични и хипохондрични разположения, които само допълват напълно здравите психични сили.⁶⁶

Нека отбележим още един вариетет на Ломброзовата теза за аномална природа на гения, именно теорията на Вилхелм Щекел. Като излиза от идеята на Манян за „*dégènerè supérieur*“, която иска да спаси в известен смисъл името на най-гаровитите личности в едно поколение, Щекел изказва убеждение, че болестта, от която страда специално поетът, е хистерията, при което хистерия-

⁶⁵ E. Kretschmer, *Geniale Menschen*, Berlin (1929), 21-25; в същия дух и H. Batsch, *Wahrsinn oder Wahnsinn des Genies?* (1939).

⁶⁶ E. Kretschmer, ц. с., 29.

та тук той смята за белег не на израждане, а на напредък.⁶⁷ В главата „Криминалност и творчески инстинкт“ авторът прави подбор на биографически и поетически изповеди, според които волята за създаване и нагонът към разрушение вървят ръка под ръка, образувайки поларни изразни форми на един и същ инстинкт. И ако психоаналитикът Фройд намира детето за „*polymorph pervers*“, то невротикът и поетът са същества, които завинаги остават в един психичен инфантилизъм с всичко у тях, което е вечно недоволство, отрицание, болезнено честолюбие, нагон за разрушение, грандомания, егоизъм и мъчно обуздана страст. Всички невротичи знаят прекриване на границата между илюзия и реалност, настъпване на сън в будно състояние и това тъкмо е характеристика и за поета. „И поетът живее в един свят на въображението си, и за него изчезва понякога границата между действителност и въобразено. Ние знаем от мнозина поети как те живеят със своите образи, как конципират и насън своите стихотворения и как те пишат произведенията си в състояние на екстатично въздушевление, което ги откъсва съвсем от света. Животът е за тях като сън и сънят – като живот.“⁶⁸ Поетът е невротик, който се освобождава от пристъпите на всичко болезнено чрез изкуството си.

⁶⁷ W. Stekel, „*Dichtung und Neurose*“, *Grenzfragen der Nerven und Seelenlebens*, LXV, Wiesbaden (1909).

⁶⁸ W. Stekel, *Die Träume der Dichte*, Wiesbaden, (1912), 21; срб. 25 нм.

6. ТВОРЧЕСТВОТО Е ЗДРАВЕ

Срещу схващанията на Ломброзо и на разните му последователи биха могли да се направят съществени възражения, за да се постави проблемата за гений и психоза в съвсем друго осветление. Не подлежи на съмнение: някои гениални личности показват явни признаци на болезнени настроения и разположения, знаят фобии, мании, натрапчиви идеи и други симптоми на „неуравновесеност“ и дори често стигат до малки или големи, временни или трайни психически разстройства. Но въпросът е дали тъкмо тези личности характеризират най-добре цялата класа и дали между хистерията, епилепсията и другите психози, от една страна, и онова, което е изтънчена и повишена чувствителност или творческа екзалтация у даровитите, от друга страна, има непременно вътрешна зависимост. Въпреки всички статистики, които боравят с крайно несигурни сведения и от които се тегли извод, предварително начертан, ние бихме останали по-близо до истината, ако приемем нормален характер на душевния живот у избраниците на човешкия род. С оглед към семейните наследствени качества националхигиенистът Гюнтер Хехт заявява решително: „При далечно по-значителната част от всички крупни изобретатели и откриватели, мислители, тържавници, военачалници и художници не може да се докаже по никой начин никаква наследствена болест. Наопаки, в по-големия си брой тези видни мъже водят потеклото си от подчертано здрави родове, със селски или занаятчийски геди.“⁶⁹ Тъкмо тези случаи обаче школата на Ломб-

⁶⁹ Gunther Hecht, „Rassenforschung und Bevölkerungspolitik“, Die Welt im Fortschritt, IX Buch, Berlin (1936), 249.

розо игнорира напълно, за да спира поглед толкова по-охотно на всичко чудато или загадъчно в нрав и менталитет при ограничения брой нездрави лица. И да е вярно, че геният буди понякога недоумение с известни черти на афективния си живот или с парадоксалните си идеи, пак това не е ни най-малко достатъчно, за да си го представяме извън границите на възможностите за най-нормалния човек. Отлични специалисти по душевните болести, каквито са Rêmond и Voivenel, усвоиха в съчинението си върху *Литературния гений* възгледа, основан на добре проучени документи за отсъствие тук на всяка невроза. Убедени, че истинското творчество трябва да се смята най-висока степен на човешките способности, те заключават, в пълна противоположност към Ломброзо с неговите прибяргани и несolidни диагнози: „Би значило да прибягваме до странен мистичен начин на доказване, ако поискаме да виждаме в продуктивността с високи качества резултати от действието на един частично разрушен орган.“ И те заявяват, че не е правилно да се откриват отношенията на причина и последица при висшите функции на ума и при разните случаи от патологично естество, отбелязвани в живота на великите хора.⁷⁰

Тъкмо при един сигурен случай на епилепсия, какъвто представя Достоевски, ние можем да проследим отблизо и по автентични свидетелства как геният се проявява свършено независимо от страшните кризи и от състоянията, които ги подготвят или последват, и как тези кризи само спъват творчеството. Психиатърът Чиж, изучил ос-

⁷⁰ Cpб. Fr. Lefèvre, Les matinées du Hêtre Rouge, Paris (1929), 193-194.

новно от това гледище Достоевски, твърди най-решително, че болезнените припадъци, които дават толкова материал за рисунък на героите в романите му, не говорят нищо в полза на тезата за „гений и лудост“⁷¹. От това становище ние сме прави да погледнем скептически на всички непроверени и недоказани твърдения на Ломброзо за някаква зависимост между епилепсията на Петрарка, на Мوليер, на Флобер, на Шилер и т.н. и тяхното творчество. Първо, ние не разполагаме с достатъчно сведения за естеството и причините на тази епилепсия – у Флобер тя нагала е и съществувала според изследванията на д-р Тулуз⁷² – и, второ, всички предположения за по-дълбока каузално-генетична връзка между болезнени разположения и вдъхновение не могат да се опрат на нищо сигурно. Най-много бихме могли да допуснем, че привидно психопатичните разположения са в известен смисъл благоприятен момент за творчески преживявания. Както в областта на религиозните предчувствия ни убеждават натури, склонни към екстаза, към мистика, към потапяне в свръхчувственото⁷³ – има неща, които остават недостъпни за хората със здрав смисъл и с по-груба нервна система, – така и в царството на художествените видения, на поезията проникват най-често личности, които надхвърлят студената мисъл, влагайки в произведенията си остра впечатлителност, буйство на темперамента, смелост на въображението. Затова и романистът Марсел Пруст казва, преувеличавайки въз основа на

⁷¹ Срв. S. Persky, *La vie et l'oeuvre de Dostoievsky*, Paris (1918), 219 нм.

⁷² Ed. Toulouse, *Enquête médico-psychologique...* I. Emile Zola, Paris (1896), 11.

⁷³ Срв. W. James, *Die religiöse Erfahrung*, 22.

болезнен личен опит: „Завидното или жалко семейство на нервните е сол на земята. Всичко велико, което знаем, ни иде от тях. Те, а не някой груг са основали религиите и създали класическите произведения. Никога светът не ще знае всичко, което той им дължи, и особено това, което те са изстрадали, за да му го дадат.“⁷⁴ Тънката духовна организация е една от предпоставките за ново схващане на света и за нещо възсъздаване.

Но школата на Ломброзо греши и другаде. Тя смята повишеното настроение, лирическият трепет или по-дълбоката афектация, без които е немислимо улучването на тона или на правдата при душевните състояния, за нещо болезнено, нарушило здравето самочувствие. Да се прокарва обаче каквато и да било аналогия между вдъхновението и симптомите на епилепсията значи да се заличи рязката граница между две коренно различни прояви на духа. Защото, ако вдъхновението е само естествено продължение на всички онези подсъзнателни процеси, с които е спрегнато оформяването на поетическия материал, ако то предполага чувството на сила и блаженство редом с възможната най-голяма яснота на виденията, при епилепсията, наопаки, ние имаме отказ на разума, хаотични асоциации, безчувствие и жалка безпомощност. Приликата между двете състояния е твърде външна, тя не докосва същината. Приликата е само в притока на нервна енергия – целесъобразна и плодотворна в единия случай и нежелана и опасна в другия. Халюцинаторното тук и там е от коренно различен калибър въпреки мнението на Иполит Тен, който сравнява визионерната мечтателност на Дикенс с уне-

⁷⁴ M. Proust, *Le coté de Guermantes*, I, 272.

са на един мономан и който се увлича да намали разстоянието между гения и лудия, подведен от някакво мнение на Наполеон.⁷⁵ Ние ще имаме случай по-нататък да засегнем този въпрос основно, като вземем по силата на добре проучени факти напълно отрицателно становище към теорията на Ломброзо, тъй несъстоятелна в предпоставките си. А тук ще приведем наблюдението на един психолог, Уилям Хирш, изказал се след обстойна анкета категорично против тезата за изразждане, позета и от Макс Нордау.⁷⁶ Хирш казва: „Ако у великите хора настроенията и емоционалният живот са способни поради висшата изтънченост на психическия им организъм за необикновено големи модуляции, ако Гьоте казва за себе си, че при настроенията си той се хвърлял от една крайност в друга, то тези наблюдения се ограничават изключително в кръга на субективното чувство. Мъже с ненарушено психическо равновесие са всякога господари на себе си, те няма никога да се увлекат за неразумни действия. Гьоте остава въпреки колебанията на духа си всякога равно и импониращо явление и тъкмо тук личи величието на характера му, равномерното развие на единичните психически фактори, най-чистата вътрешна хармония. Въпреки смелите скокове на мощното му въображение, въпреки силните вълни на чувствата му голямото цяло на психическия организъм е всякога облагано от силния разум, който води и определя и делата. При изродените (Entartete), наопаки, ненадейното избухване на страстите, колебанието на настроенията довеж-

⁷⁵ H. Taine, Histoire de la litt. anglaise, V, 15.

⁷⁶ M. Nordau, Entartung (1892).

гат нерядко, до своеобразни и ексцентрични дела. При тях интелектуалната дейност не може да постави никакви граници на импулсивния, емоционален живот.“⁷⁷

Най-сетне не би трябвало да се изпуска от внимание и това. У много съвсем нормални хора, лишени от каквито и да било художествени наклонности и от пристъпите на някакво въдъхновение, ние се натъкваме при старателно анкетиране на малки или големи мании, на ред невинни или опасни отклонения от идеалния тип чувствителност и воля, които едва ли дават сериозно основание за прилагане критериите на психиатъра и криминалиста. Не е ли факт, че лудостта, както и всички по-опасни неврози косят жертвите си главно между бездарните и тъпите духовно, а не между по-даровитите? Ако науката би държала сметка за всичко патологично в живота на обикновените смъртни, което не излиза на показ, какъв огромен склад от документи на умствена и нравствена извратеност би се натрупал и как тъкмо у хората на гения би се открил най-малък процент див егоизъм, меланхолия, непостоянство, мания за величие, алкохолизъм или други смъртни грехове. Биографиите обаче се пишат само на бележитите личности, у които по слабост на вулгарния вкус се обръща особено внимание на всяка най-малка ексцентричност, вземана като знак на предопределението. Ломброзо се ползва безкритично и повърхностно тъкмо от този род биографии, без да проверява разните анекдоти, от които прави капитал,⁷⁸ и без да се грижи да

⁷⁷ W. Hirsch, Genie und Entartung, Berlin (1894), 137-138.

⁷⁸ CpB. Ed. Toulouse, ч. кн. 11.

издири съотношението между вътрешен живот и творчество или открития. За него строгата механика на идеите и на подсъзнателното, отразена тъй бляскаво в произведенията, няма никакво значение. Важно и ценно за теорията му се явява случайният и обикновено несъстоятелният епизод за някаква странна черта, за нещо чудато в дела и думи на великия човек. В действителност въпросът за психически и физиологически аномалии у гения не се представя тъй трагически, както го схваща въображението на Ломброзо, и всичко болезнено при изключителните натури е възможно дотолкова, доколкото то е реално и у другите хора. Защо геният трябва да бъде незасегнат от общите човешки недъзи? Те, за всеки случай, не са при него ни на косъм повече, отколкото изобщо ги знае светът на обикновените смъртни. Още Ларошфуко бе казал проникателната дума: „Велики души са не тези, които имат по-малко страсти и повече добродетели от останалите хора, а онези само, които имат по-велики планове.“

Сериозното психологическо изследване на творческата дейност у художника, когато то не се влияе от повърхностните заключения на някои психиатри, открива навсякъде правилно функциониране на душевния апарат и достойна за удивление систематическа работа на въображението и ума. Вникнем ли, където това е възможно, във вътрешната история на едно крупно художествено дело, ние виждаме как наред с въображение и чувствителност разумът има своя голям дял в създаването и как нищо велико и хубаво не може да се постигне без хармонично действие на всички духовни сили. „Изкуството значи въдворяване в душата на стройност и ред, а не смущение и разстройство“,

мисли Гогол, говорейки за влиянието на класическите неща върху читател и общество.⁷⁹ Може ли да се мисли този резултат, ако произведението не произтича от стройност и ред в душата на самия художник? Гдето липсва самокритика и самооблагане, там фантастика и страст могат да вилнеят дотолкова, че да отстранят спокойствието и да унищожат самата основна идея, самия творчески процес. Но ние знаем от толкова изповеди на най-добри представители на изкуството какви систематични напругания и какви необикновени грижи за постигане на идеала са предпоставка на творческата мисъл и как всичко болезнено е там изключено като несъвместимо с онова, което образува светлая светих на духа.

Поучителен пример за това ни дава тъкмо онзи художник, за когото най-положително знаем, че страда от епилепсия, Достоевски. Неговата преписка ни показва как той, болният, изтерзаният, може като малцина герои на волята да стане господар на настроения и видения и да работи упорито над плановете си. В 1864 г., когато при невероятни вътрешни и външни затруднения, при безпачичие, нервно разстройство и опасно болна жена той пише повестта си *Записки из подполья*, ние слушахме изповедта му: „Работая я изо всех сил, но медленно подвигаюсь, потому что все время мое поневоле другим занято... Будет вещь сильная и откровенная, будет правда.“⁸⁰ В 1865 г., когато той, все тъй зле материално и морално, пише романа си

⁷⁹ Н. Гоголь, Авторская исповедь (1874); срв. и писмо до Жуковски от 10.1.1848 г.

⁸⁰ Ф. М. Достоевский, Письма, I (1928), 355-366.

Престъпление и наказание, в писмата му четем: „Чувствувам, че само един случай може да спаси мене. Изобщо запасът от сили и енергии ми е изтощен, а в душата ми е нещо тревожно и смутно, нещо близко до отчаяние. Тревога, горчивина, най-холодна съвест, най-ненормално за мене състояние...“ И към края на същата година той се оплаква на Н. М. Камков, от когото иска помощ: „Не имам ни най-малко средств за поддържане на себе си, аз в това време трябва да работя и страдам морално... До това доведе мене пагубна болест, че ако само няколко часа работя непрекъснато, то ударяват припадък и аз следващата седмица вече мога да взема перо, иначе чрез два-три припада — апоплексия.“⁸¹

Творчеството е здраве, творчеството е борба с всичко болезнено, творчеството е прояснение и душевно пречистване, катарзис. Потеклото на всяко значително художествено дело предполага не само свободна игра на въображението, но и максимум духовни сили, за да се фиксира никнещото произведение по всички интуитивно доловени закони на изкуството. Как би могъл да стане художникът тълкувател на мисли и копнения у своите съвременници, ако не се издигне над всички вътрешни ограничения и над всичко хаотично у себе си? В този смисъл *Бесове* и *Братя Карамазови* на Достоевски разкриват пред света не толкова невропатичните му разположения, колкото способността му да ги победи и подчини на морално-естетични директиви. Като принцип на духовната организация у художника трябва да се подчертава следователно не ро-

⁸¹ Ф. М. Достоевский, ц. кн., I, 401-402, 427.

ството с психози от този или онзи разред, а безусловното господство на инстинкта за ред и постигателната хармония на всички съзнателни и подсъзнателни фактори.

Завършвайки тази глава за общите предпоставки на творческата личност, ние решаваме проблемата за гений и патология тъкмо тъй от становище на теорията за напълно нормално съотношение на силите извътре, както при социологията на гения поддържа твърдо идеята за тъждество на човешкия дух на всички стъпала от разволя му, при еднакви обективни условия за оригиналност. Необикновените хора могат и трябва да се сближават откъм основните черти на своята психология с всеки среден индивид. Както казва Паскал в своите *Мисли*: „Те не висят във въздуха, откъснати от нашето общество, не, не. Ако те са по-велики от нас, то е, защото главата им е по-издигната; но нозете им са тъкмо тъй ниско, както и нашите. Те стоят на същото равнище, опират се на същата земя.“ Не само културно и обществено, но и с цялата структура на ума си великите хора потвърждават закона за единство и типичен характер на човешките способности. Здравината на духа и нормалната логика са непоклонимо начало при творческите постижения. Всичко, което тук може да ни се стори болезнено отклонение или чудно изключение, трябва да се обяснява в края на краищата, без да се посяга на идеята за психическо равновесие у избраните натури.

2. Глава

ВЪЗПРИЯТИЯ И НАБЛЮДЕНИЯ

1. ХУДОЖЕСТВЕНА СТОЙНОСТ НА ВЪЗПРИЯТИЯТА

Схванем ли въображението като строителен принцип, като способност за нов, чисто вътрешен опит, несъмнено е, че отсам него, в преддверието на духовната лаборатория, съществуват редица психически енергии, които го подготвят и обясняват. Голямата активност на това въображение, всичко свободно и плодотворно в него не би било мислимо без подхраната, която му иде от истинските извори на всяко наше познание, именно от процесите на усещане, възприемане, наблюдаване, помнене и вживяване. И на тези първоизточници на всяко изнамиране, пренебрегвани често от поклонници на мистичното начало в изкуството, заслужава да се спрем по-обстойно, за да вникнем правилно в естествена история на художественото произведение и да поставим науката за литературното творчество на здрави емпирически основи. Отхвърлим ли зависимостта между висше и низше при откритията на гения, проблемата за творческия механизъм става неразрешима и той се превръща в една щастлива случайност, неподчинена на никакви закони.

Верни на методата за постепенно преминаване от пасивно към активно и от низше към висше при анализа на поетическия дух, ние трябва да започнем разясненията си с онези форми на душевния живот, които наричаме „възприятия“. Било, че се касае тук за най-обикновен вид усетни съдържания, означавани с това име, т. е. за впечатленията, които поражда един предмет, като действа върху нашите сетива, било, че имаме предвид психичните образи, извикани чрез вътрешен усет,¹ в тях, в тези елементарни преживявания на всяка личност, можем с право да съглеждаме отправната точка на всяко реалистично изображение и на всяка фиктивна картина в изкуството. Ето напр. една страница от пътеписа на Алеко Константинов *До Чикаго и назад*, гдето ясно личи голямата роля на богатите и избрани възприятия, свойствени на един писател с безспорни художествени заложи:

„... На чист въздух – на кувертата. Със забавяне наляво и надясно излизаш навън, закрепил се при някой стълб и гледаш. Гледаш параходът как пъшка и се мятва в сред побеснелите озъбени вълни, като че виждаш някой жив гигант в предсмъртна борба. Голям е параходът в пристанището, посред другите параходи, но каква нещастна лагуйка е той тук, в безбрежния океан, между тези живи цъфнали водни хълмове. Те си играят, подиграват се с нашия параход; като че се престорят на минутка успокоени и параходът бърза да се възползва от тази минутка, върти стремително винта, като че гледа да се отдели, да се откъсне от тях, и те на подемив подигат го на плещите си готолокова, щото крилата

¹ Срв. С. Казанджиев, Психология на възприятието. Годишник на Соф. университет. Ист.-фил. фак., кн. XX (1924), 3-4.

на винта почват да се въртят на въздуха, па изведнъж, като си зашушнат, като се разкикотят, озъбят се, разпенят се и като се спуснат върху парахода, прегърнат го, притискат го, заплескат и хвърлят елмази отгоре; а бедният параход пъшка, пращи му целият корпус, мятва се безсилен отзад напред, отляво надясно, остава се на произвола им и те го мятат като треска, гонят го, надпреварват се: възсягат се, борят се, разбягват се и пак се групират и нападат заедно. В такива моменти пътниците нямат голяма охота да излизат на кувертата. Всякой се свил в каютата си и слухти, слухти и чува как пращи целият корпус на кораба, как с бесен шум се мятат вълните и обливат дебелия валчести прозорци...“²

В разказа *Светата нощ* на Йордан Йовков посрещането на Великден от войниците на македонския фронт ни е описано така:

„... Излязохме да направим обикновената си нощна обиколка. Вън на двора неволно трябваше да се спрем, смаяни от тайнствената прелест на южната нощ. Месецът беше изгрял напълно, но тънкият му сърп стоеше още ниско, мегленочервен и без блясък. Мъртвите и слаби лучи нямаха сила да разсеят тъмнината и само на изток небето беше светло и блещеше с нежната синина на атлаз. Тук-там грееха поедри звезди. Беше тихо. Никакъв звук не се чуваше, никакво движение не разклащаше черните грамади на дърветата. Изведнъж някъде наблизо гръмна буря от гласове, странна и непозната песен, която скоро затихна, като че грабната и отнесена надалеч, и веднага пак прозвуча все тъй високо и ясно. Какво може да бъде това? Може би реката беше премината и вече ни нападаха? Часовоят заби сигналния звънец... Намерихме се навън и първата ни работа беше да погледнем

² А. Константинов, Съчинения, I (1930), 12.

към върха Инджас, където, три-четири километра от нас, беше гръцкото укрепление. Високо в ясното небе се издигаше тъмният масив на планината, но там беше тихо, нищо не се виждаше освен светлата точка на един огън, който си гореше всяка нощ. Пееше се някъде по-близо и по-ниско... „Гърците пеят – казва спокойно Кузев, който беше излязъл малко по-напред. – Около черквата трябва да са. Ей де светят свещите им. А, много са, гледайте!“ Отвъд Места по посока на селото, което сега не се виждаше, в самото подножие на планината като че беше се събрал най-гъстият мрак на нощта. Там блещяха хиляди светли точки, едни от които бяха наблизко и се сливаха като жеравата на огнище, а други по настрани се движеха из тъмнината, като светулки... Но сега друго, също такова пееие се зачу откъм противоположната посока, зад нас. Чуваше се по-глухо и по-задавено, защото идеше отдалеч, но беше все тъй многогласно и широко. Обръщаме се: пееха там пък нашите в полка. Пееха и те „Христос възкресе“. Ниско над тъмната линия на хоризонта грееше и там светло сияние от свещите. Всичко това беше тъй необикновено и неочаквано... Нищо по-импозантно, нищо по-тържествено не можеше да има от това. Нощта беше все тъй тиха, тъмнината сливаше всички очертания на земята и над хаоса на мрака по-необятно се издигаше осветеното небе с малкото си звезди и с тънкия сърп на месеца.“³

Ако в тези примери се касае предимно за живопис в проза, ето друг род картини, които загатват за нещо по-субективно и действат между друго със своята ритмична форма. В стихотворението *Великден* на Яворов четем:

Един – и втори удар в безмълвието нощно...
Задружно проехтяват църковните камбани

³ Й. Йовков, Разкази, II (1918), 166-168.

И светла вест се носи; повтаря я всемощно
Разбуденото ехо в намръщени балкани
И тласка я нагоре към висини бездънни.
Нощ мрачна оживява, тържественост я пълни
И говор я оглася свръхземен и невнятен:
Души безгрешни сякаш, процесия безкрайна,
Невидими към Бога молитвата си тайна.
Възнасят и обхождат простора необятен.⁴

Строго взето, в единия, както и в другия случай ние имаме работа с преживявания, гдето впечатления, дадени за око и слуха, са неразделно свързани с чисто вътрешни, емоционални, идейни или моторни реакции. Възприятия и чувство, образна и абстрактна мисъл, представи и мускулни усети могат да се делят теоретически, в интерес на анализа; на практика обаче те се вестяват винаги задружно и преплетени неразривно. Във всяка поетическа картина, която цели да предаде най-определен външен опит, ние неминуемо се натъкваме на неща, които са само проекция на субекта в обекта или само органическо нагаждане и не се свеждат към добитото отвън, към усетните възприятия. С оглед към последните, които ни интересуват сега, трябва да кажем: авторите на цитираните три откъса, макар и да си служат с различен език и да предават различни впечатления, проявяват едно и също свойство: те се оказват твърде възприемчиви за обстановката и с умение нанасят черта по черта доловеното някога с открити очи, с всички сетива и с повдигнат дух. Всичко това, което те описват или по-право, което с малко думи умеят да възсъздадат живо, е било безброй пъ-

⁴ П. К. Яворов, Подир сенките на облаците, 17.

ми преживяно и от други хора – така или приблизително така; но малцина са били способни да предават опита си по такъв начин, че да го внушат и наложат като наш действителен спомен или да ни накарат да изпитаме живо удоволствие от техния верен и проникателен рисунък, да почувстваме правдата на възприетото от тях. В тази способност на художника трябва да съзираме една от изконните черти на таланта му, едно от онези редки качества, които съставят сякаш самия му талант.

Качеството няма наглед нищо общо с творческото въображение: нищо „измислено“, нищо „съчинено“ в тези колкото обективно правдиви, толкова и пропити с чувство картини. Но само повърхностният читател не би съзрял дълбоката разлика между реалното откън и реалното поетически; между природа и изкуство, между изпитано и изобразено. За посветения не е тайна, че вече в самото гледане и възприемане проличава известен подбор и някакво своеобразно осветление; подбор и осветление, които са дело на индивида, различават се от човек до човек и са необходим спътник, личната нота или „поезията“ на всяка художествена репродукция. Нещо не забравяме: картините са рисувани не от натура, а по памет; между момента на преживяване и момента на възсъздаване е изтекло малко или много време, през което в душата са нахлули безброй други възприятия, никнали са представи, чувства и мисли от съвсем друго естество. И все пак: каква свежест и енергия на изображението, като че тутакси след преживяването или едновременно с него поетът е нанасял на книга видяно, почувствано и мислено. Очевидно впечатленията са били твърде отчетливи, врязали са се дълбоко и са оцелели дълго. В процеса на това задръжане случва се

често възприятията да загубят яснотата и устойчивостта си, да избледнеят и се превърнат в по-обща образи, в представи за същите неща. Такива образи могат да възникват и мимо съдействието на сетивата, на периферните нерви, по чисто психичен път, имайки тази особеност, че подлежат на видоизменение или на отстраняване по наше желание. При творческата дейност нагмощие добиват обаче пресните и силно раздвижили духа ни конкретни възприятия, особено тези от сферата на зрението и слуха, богати с множество отсенки и с дълбок резонанс в областта на емоционалните изживявания.

Редом с това от голямо значение е и другата особеност на възприятията, при която изпъква тяхната изключителна художествена стойност. От пъстрия и лишен от единство ток впечатления, дадени в определена минута, вътрешният механизъм избира и задръжва верига образи, в които влизат само най-характерните белези на преживяното; запазва вярно само онова, което е в състояние да му възкреси после въпреки сумарния очерк цялата, пълната вънкашна и вътрешна картина. От което следва, че простото, пасивно възприемане съвсем не е достатъчно, за да се получи един художествен образ, и че постъпването откън се подлага несъзнателно на особено вживяване и преработка. Защото покрай усетно-представните данни налице са били моторно-емоционални моменти, както и една обща реакция на съзнанието, която придава изразителност и необикновена живост на първичните образи.⁵

„При всеки внимателен поглед в света ние те-

⁵ Срв. С. Казанджиев, Психология на възприятието, 108-109.

оретизираме“, мисли Гьоте.⁶ Теоретизира не само ученият, но теоретизира и художникът – по свой начин, разбира се. Отделният акт на възприятие то е спрегнат с някакво чувство за ред и яснота и от необгледното множество факти се дестилира в душата една опростена схема, която само по това се отличава от научната картина, че последната е абстрактна и говори на разума, когато първата е наситена с багри, буди видения и действия на настроението ни. Един ландшафт напр. нито се аперципира, нито се възпроизвежда после в ума ни in extenso, а се разлага на отделни моменти, които изпълкват един край друг или един след друг, обаче винаги свързани с един тъмен усет за пълната картина, както тя на свой ред се открива върху фона на цялата обстановка и на цялото ни духовно аз. Всички актове на възприятие или на спомен са според това едновременно и аналитични и синтетични, и обективни и субективни.⁷ Художникът подрежда света около себе си, той не е прост копист, и всеки реализъм в изкуството е нещо твърде условно, щом мнимата правда означава всякога голяма преработка на доловеното откън.

Изкуството не само подражава, но и тълкува. То иска да предаде една действителност, но всъщност то буди само илюзия за нея – илюзия, всякога нова и всякога субективна по необходимост, щом се касае за делото на истински художник. „Изкуството, казва Гьоте, не се наема да съперничи с природата във всичката ѝ ширина и дълбочина, то се придържа о повърхността на явленията; но то има

⁶ Goethe, Farbenlehre (1810). Прегговор.

⁷ R. Muller-Freienfels, Das Denken und die Phantasie, Leipzig (1925), 30.

своя собствена дълбочина, своя собствена сила, то фиксира най-високите моменти на тези явления по повърхността, откривайки там закономерното, съвършенството на целесъобразната пропорция, върха на красотата, достойнството на значението, висотата на страстта... Така художникът връща на природата, която е създала и самия него, с благодарност една втора природа, но една предчувствана, обмислена и човешки съвършена.“⁸

Така е в живописата според Гьоте, но така е и в поезията. Описанието у истинския художник на словото има много общо с йероглифи, които с възможния най-малък брой символични знаци ни внушават една по-пълна картина или някоя по-широка идея. Ако Гьоте каже през устата на Фауст:

Пролетта с усмивката си жива
На реки и потоци оковите сломи;
Надежда зеленее се по долини;
Отпаднала от старост, зимата се свиба
В скалисти диви планини.
Намръщено понявга се извърне тя
И в немош, връз поле раззеленило,
Нахвърля леко легени цветя.
Но слънцето не иска нищо бяло
И в живи цветове природата облича.⁹

Или ако Шекспир вложи в устата на един морски капитан, в четвърто действие на *Хенрих VI*, това изображение на ден и нощ с всичката мощ на олицетворението и всичката живост на нагледа:

⁸ Goethe, Diderots Versuch über die Malerei. Глава I.

⁹ Гьоте, Фауст, прев. А. Балабанов. София (1906), 46.

Разкошния, бърбивия и грешен ген
 Във пазвите се на морето вече свря,
 Забили вълци шибат морските коне,
 Които влачат таз трагично тъжна нощ.
 А тя пък с тежки, бавни, капнали криле
 Разтваря гроб след гроб и влажни им гърла
 Във въздуха издишат гнила мрачина.¹⁰

Ако поетът се изкаже тъй, ние несъмнено ще преживеем една илюзия, ще имаме една поетическа представа, постигната с твърде скромни средства; и някои ще бъдат наклонни да вярват, че може би единствено в това щастливо изтъкване на малкото избрани черти се състои цялото изкуство. Ученият изследовател би могъл също да смята своето откритие за дело на избор между много комбинации, на улучване „полезните“ между тях и да твърди заедно с Поанкаре: „Inventer, c'est choisir?“¹¹ Но с това е подчертано само значението, което се пада на несъзнателното отстраняване на всичко паразитно в асоциациите, когато умът е завладян от един централен образ, от една ръководна мисъл. Творчеството – и в наука, и в изкуство – предполага съдействието на много фактори и задачата се решава не само в зависимост от числото на елементите, но и от силата на сцеплението, наричано се тя въображение или ум. Във всеки случай гарбата на художника-реалист, особено когато творческата дейност се проявява във възможното точно възпроизвеждане на впечатленията, се свежда в голяма степен към този процес на предпочитане

¹⁰ В. Шекспир, Хайнрих VI, ч. II, действие IV, сцена II, прев. А. Балабанов.

¹¹ H. Poincare, Science et Méthode, Paris (1908), 49.

и изоставяне, от становище на домогването да се загатне и внуши действителността. Защото при такива случаи, при описание на лице, местност, сцена, където не предстои да се изнамира основно, поетът си спомня дадените наготово от опита представи, без да прибегва до сближения и комбинации от различни преживявания.

Психологически погледнато, споменът за дадени неща не се състои от разхвърляни единични представи, които близат по случайна последователност в съзнанието, след като са тънали незнайно къде, като че забравени, а от лесно възобновими цялостни вериги, при които всичко е на място така, както е нужно за целите на изобразението. Особено развит усет за такава цялост, за такова единство на възприемането и опазването в паметта показва художникът. Още в момента на първото преживяване той получава впечатленията такива, каквито могат да му бъдат някога необходими. Дори без да си дава ясна сметка за значението им, дори без да има каквито и да било намерения, той схваща и наблюдава именно като художник. Ето защо е било възможно за Алеко Константинов да разказва в тихата си стая за онази борба между кораб и вълни в сред океана. Това, което ни се струва в описанието му наивен импресионизъм, безизкуствено предаване на усетено и изпитано, представя всъщност твърде тънка работа на един художествен инстинкт в моментите на възприемане. Мнозина са гледали океан и са се любовали на картина като описаната. Скицата обаче, нахвърляна от Константинов, говори за едно повишено, бихме казали, „творческо“ наблюдение, което има всички качества на художествено създаване. Там влиза, на първо място, одушевяването и драматизирането на мъртвите стихии, чрез което сърце и въображение би-

ват засегнати много по-живо, отколкото, ако нещата бяха представени чисто прозаически. Висшите достижения в тази посока могат да бъдат почувствани при една картина като тази от *Фауст* или от *Хенрих VI* по-горе. Колко малко е изтъкнато и колко много би могло да се разкрие чрез естествените по-далечни асоциации, това е налице. Възприятието е било придружено с една митообразуваща мисъл, изпълнила с богат вътрешен и външен живот картината от природата. Така е – всички пропорции спазени – и при онова място от *До Чикаго и назад*. Корабът „пъшка“ и „се мятат“ като „жив гигант“, гледа, „да се отдели“, „да се откъсне“ от вълните, но „безсилен“ се оставя на произвола им и те, „побеснели“ и „озъбени“ се „подиграват“ с него, вдигат го „на подсмив“ на плещите си, „разкикомват се“, „прегърнат го“, „възсядат се, разбягват се и пак се групират и нападат дружно“. В сравнение с тези възприятия на одушевяването, с това проектиране на видяното към кръга на живия свят чистата живопис, като „цъфнали водни хълмове“ или „хвърлят елмази нагоре“, добива само второстепенно значение.

Също тъй у Йовков или у Яворов. Простата слухова представа у втория, звънът на камбаната, придобива под перото му една магия да раздвижва спомени, да възкресява образи и чувства благодарение на това, че звукът е схванат като „свърхземен и невнятен говор“, като „светла вест“, която бива доведена от „намръщени балкани“ и „оживява мрачна нощ“. Така и го ухото на всеки поет могат да достигнат някакви звуци в „нощен час“, за да докоснат „болно струните сърдечни“ и да пробудят „чудни спомени далечни“. ¹² Опитал ли се би авто-

¹² Ив. Вазов, Гусла: „Звукове“.

рът в такъв случай да застане на становището на старата описателна поезия и да разшири тези бегли загатвания, той би се лишил от предимствата на художественото въздействие и би изпаднал в безжизнено изброяване, което не внушава нищо. И прав е Шопенхауер, когато намира, че скиците на големите майстори в живописа действат често по-силно от завършените им картини, понеже предават по-непосредствено концепцията и вдъхновението на момента. ¹³ Едно поетическо произведение улучва настроението и въображението ни толкова по-сигурно, колкото по-грижливо то подбира чертите, способни да загатват нещо конкретно или да раздвижат онази сфера на моторни и усетни спътници, които заместват за съзнанието ни всичко точно представено и осмислено. С тази особеност на поетическото слово при отхвърляне или регулиране на елементите, с неговата сила и безсилие, с неговите предимства и граници ще се занимаем по-нататък.

2. ИНДИВИДУАЛНИ ОТЛИКИ

В сравнение с обилието в литературата на зрители и слухови възприятия много по-слабо са застъпени там възприятията, в основата на които лежат вкусови, мирисни и кожни усещания (допирни, температурни и болестни). Колкото по-голямо е биологическото и физиологическото значение на последните, толкова по-малко те ни интересуват в психологично-естетическо отношение. Има обаче

¹³ Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, T. II, кн. III, гл. 34.

писатели, за които тъкмо този род нервни гразнения добиват особена художествена стойност. В *Библията* напр. в „Песен на песните“ срещаме често такива примери за мирисни усещания:

„Благоуханието на грехите ти е като благоухание ливанско.“

„Смоковниците разтвориха пъпките си и цъфналите лози в доязата издават благоухание.“

„Нард и шафран, тръстика и гърчин с всякакви благоухонни дървета, смирни и алой с всякакви най-хубави аромати...“

В по-новата литература писателите с предразположения за този род възприятия, при съответния им чувствен тон, също не липсват, така че в лирика и в проза неведнъж се говори за мирисни и аромати или за гопирни, вкусови и температурни усещания, при значителни индивидуални отлики по тази точка. Бодлер напр. намира в *Цветя на злото*, че светът бил изпълнен със загадъчни символи, които указвали в известни случаи на тясно съотношение между мирис, багря и звуци:

Comme de longs échos qui de loin se confondent...
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est de parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports c'e l'esprit et des sens.¹⁴

¹⁴ Baudelaire, Les Fleurs du mal, „Correspondances“.

Своята мисъл за тайнствена връзка и символично сходство между форма, движение, багря и мирис на нещата, еднакво в духовния и във физическия свят, Бодлер открива още при мистика Сведенборг с неговото предчувствие за една „всемирна аналогия“.¹⁵ Той свързва напр. красотата на една жена, също и впечатлението си от един пейзаж (макар че не обича природата) с възхнатия или възбразения парфюм:

Je respire l'odeur de ton sein chaleureux...
Suidé par ton odeur vers des charmants climats...

O bouches! o parfum charge de nochaloir!
La langoureuse Asie et la brûlante Afrique
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!

Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, o mon amour! nage sur ton parfum...
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron!¹⁶

Но опиянява ли се от аромата, който му напомня обичното същество, Бодлер е философски примирнен със зловонието на един гнил труп, способно да причини припадък на чувствителната му приятелка. На тази приятелка той поверява с чудна смелост такова свое хрумване:

Et pourtant vous serez semblable a cette ordure,
A cette horrible infection,

¹⁵ Baudelaire, L'Art romantique, „Réflexions...“.

¹⁶ Baudelaire, Les Fleurs du mal, „Parfum exotique“, „La Chevelure“.

Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!¹⁷

По вътрешно родство или по влияние от Бодлер Верлен проявява в поезията си същата чувствителност за миризмите. Той неразлъчно съчетава приятни и неприятни дъхове, поставяйки ги в пряко съотношение с настроенията или страстите си. Но върху тази страна на творчеството му ще говорим по-нататък.¹⁸ Вазов също свързва понякога – макар и без всяка мистична екзалтация – видено и изпитано всред природата с ароматни усещания. Той говори метафорично:

На горска чубрица и зграбец весел
Тез песни нови, знам, ще да миришат;
С планински дъх и лъх съм ги размесил,
Затуй на диво и на прясно гишат.¹⁹

Ако в *Скитнишки песни* той се зарича да отнесе в спомените си от планината дъха на билките заедно със съответните силни ефективни изживявания, една по-късна лирическа сбирка той озаглавява тъкмо по едно обонятелно впечатление, оживило скъпи настроения и видения: *Люлека ми замириса*. Извиквайки отдавна преживени сърдечни тръпки, той прибавя към избледнелите си спомени нови непосредствени възприятия, при които ароматът е особено подчертан:

¹⁷ Baudelaire, ц. с., „Une charogne“, срв. още „Le Flacon“. „Le Chat“ и др.

¹⁸ Срв. главата за езика, „Звукова живопис и символика“.

¹⁹ Вазов, *Скитнишки песни*: „Моите песни“, срв. и „Сполай“.

Мирис люляков над нази -
От любовен дъх талази.²⁰

Символично загатва поетът своето духовно и органическо обогрение при една „сетня любов“ чрез илюзията за никналата над гроба му роза, като същевременно свързва благоуханието ѝ с видено и чуто някога:

И мирис от цветенца пресни
Проникна ми в гробовния мрак,
И, сякаш чух славеи песни
И зърнах лазурния свог пак.

И друг път²¹, вдъхвайки лъха от цъфнали акации, дошъл в хармония с пролетната картина наоколо и с пролетта в душата му, той възкликва възторжено:

Аромати, аромати
Размирисват целий граг!...
Аромат в горите пресни,
Аромат в зефира млад,
Даже мойте тихи песни
Напои ги аромат.

Сравнително по-редки са този род възприятия в прозата на Вазов, напр.:

„Из въздуха се носеше здрав мирис на полето в жетва. Пътницата с наслаждение гълташе жителните талази на този въздух заедно със спокойствието и свободата, разлени в него“ (*Казаларската царица*).

²⁰ Вазов, Люлека ми замириса: „Люлека...“.

²¹ Вазов, Люлека...: „Пробуден“, „Акациите“.

„Вървахме из гъста борова гора, сенчеста, хладна, глуха... Гърдите ми поимат здравата борова миризма, напоила целия въздух“ (Мусала).

За приятния мирис на „скоро покосено сено“; за „прясна влажност и крепък дъх от земя и треви“ след буря, когато се диша леко; за „сладък дъх от рози“ и за карамфили, размирисали из стаята, както и за други мирисни усещания, подействали оживително-приятно, Вазов има случай да припомня и в други свои повести или разкази.

Натуралистът Зола подобно на Бодлер полага често тежест върху мирисните и вкусовите усещания, както това личи напр. в романа му *Le ventre de Paris*, гдето постоянно се говори за приятни и неприятни дъхове, дошли от улицата, хората и халите на големия град. Ако някои критици и читатели бяха удивени навремето от грубия реализъм на този род описания, други, наопаки, одобряваха изтъкването на една тъй пренебрегвана порано от писателите-романтици действителност, с толкова низши възприятия и чувства. Зола отбелязва не само „приятната миризма“ на рози, теменуги, галии, маргаритки, която обляхва хероя му, когато върви край зеленчуци и цветя, но и „пронизващата тежка миризма“ от изхвърлената развалена риба; не само „здравия мирис“ на сеното и на зеленчуковата градина, но и отвратителните изпарения в халите, „възкиселия дъх“ и „миризмата на гробница“ в някои отделения там, гдето били рибите и закланият добитък; не само приятната за обонянието атмосфера в сапунената фабрика, но и непоносимата остра воня в съседство с нея.²² Та-

²² Е. Зола, *Търбухът на Париж*, прев. Д. Полянов (1942), 21, 116, 124 нм., 163 нм., 172 нм.

ка и в романа си *L'Œuvre* Зола ни занимава с „аромата на първите теменуги и на шибоа“, с „тънката миризма на прясно разкопаната наторена земя“, с „приятната миризма на лайка и свежия дъх на анасон“, на мента, който се смесва с „разваления дъх от разрушена плът“, и т. н.²³ По същия начин чрез обонятелни и вкусови усещания характеризира неща и хора романистът Дюамел напр. в романа си *Le Notaire du Havre*. Тук домашната кухня бида подушена преди още да е видяна, а улицата ни се представя не само откъм гледки за око и шум за ухото, но и откъм възбуденото обоняние:

„Миризмата на лука! Стига ѝ една дупка на ключалката, една цепка, един чеп на дъската. Сякаш тя преминава през тухлите и мазилката. Но дъхът на херинга е по-страшен и мощен. Той иде на вълни, настъпва като войска. Луковият мирис се уплашва и му отстъпва. Сякаш не го вдъшаш, а пипаш. Той е мазен и се лепи по пръстите...“

И в този тон на одушевяване и почувствана нагледност се говори за „обезпокоителните миризми на градските джунгли“, за „блатната воня и мириса на увяхналата зеленина и застоялата храна“, за „мухления мирис“ и „непоносимото ухане“ от месарницата, за „аромата“ от бакалницата и лъха от аптеката или хлебарницата (последния – „топъл, благороден, майчински“) и т. н.²⁴

Бихме се излъгали обаче много, ако помислим, че този род усещания и чувства са нещо ново в западната литература или че те са отличителен белег само на писателите от натуралистичната и

²³ Е. Зола, *Творбата*, прев. А. Филипов, 86 нм., 116, 150 и гр.

²⁴ G. Duhamel, *Le Notaire du Havre* (1933), 60, 108.

символистичната школа. Още в класическата гревност ние се натъкваме на подобна склонност за вярно предаване на впечатления от кръга на низшите усещания, така че Марциал напр., сатирикът от I век, като осмива не без гързък цинизъм пороците на римското общество, намира за нужно да припомни изпаренията на пресъхнало бласто, вонята на пърча, неприятния мирис на щавената кожа, гнилите яйца, загасващата лампа и т. н. Но, общо погледнато, предразположението за припомняне на такива органически възбуждения е по-малко развито, отколкото за зрителни и слухови възприятия по причина на слабия естетичен и мисловен резонанс на първите. Пресилено е да се твърди въз основа на предпочитания при отделни писатели и на частни случаи обратното, а именно че мирисните усещания притежавали по-голяма „сила на внушение“, нежели зрителните и слуховите. „Обонянието, пише поетът Ем. Пондмитров, което стои по-близо до първичните инстинктивни прояви на живота, по-бързо ни въвежда в емоциите, в симпатичното вживяване и спомените...“²⁵ Това наблюдение, оправдано за известен тип лица, би ни уяснило някои особености в чувствителност и въображение на поети като Бодлер, но то в никой случай не може да се простре върху по-големия брой писатели с оглед към техния съзерцателен и сърдечен живот. Кирил Христов напр. плува в жива наслада от картината на известни лакомства, изнесена в поемата *Чеда на Балкана*. Толкова око, колкото и носът и езикът откриват своеобразната естетика на хай-

²⁵ Ем. п. Димитров, „Изследвания върху строежа на стиха“. Годишник на Соф. университет, Ист.-фил. фак., т. XXXIX (1943), 52.

вера, мастиката, кебанчетата, лютите чушки и другите поханки, истинска благодат за вкуса и обонянието. „Изкуството на бае Кира“ (в кръчмата „Клуб на мира“) е от чисто гастрономическо естество и описанието му у поета иска да съперничи на най-добрите платна с „nature morte“²⁶. В поезията на Яворов са честни образи и настроения от кръга на допирните и температурните впечатления, каквито само рядко намираме у други лирици. Той пише: „прохладен лъх... сред зной облъхва моето чело“ („Благовещение“); „и жар и лед... в ярка острома“ („Демон“); „и камък остър на гърдите ми тежи“ („Видение“); „леген ужас ме облада“; „на битието в зной“; „жар в душата“ и т. н. Той прибегва неведнъж и до вътрешноорганически и болестни усещания – „знойна мъка нокти в сърцето ми забива“; „звъни в ушите, а сърцето ще пукне – бий“; „олово сякаш в разяген череп се разлива“²⁷, – като в замяна по-слабо застъпва зрителните усещания и представи.²⁸ Но кога тук говори непосредствен опит и кога започва подражателен метафоричен начин на изказване под влияние на западни и руски символисти, би трябвало да се разграничи по-определено.

3. ВНИМАНИЕ И НЕГОВИТЕ ФОРМИ

Да усеща и възприема, да забелязва и да събира непрестанно впечатления – и то все в една повисена форма – е основна черта на творческата личност и най-важно предусловие за онова богатство

²⁶ К. Христов, Чеда на Балкана (1930), песен V, 229-231.

²⁷ П. К. Яворов, Подир сенките на облаците: „Майчина любов“, „Аз страдам“, „Песен на човека“, „Нощ“ и др.

²⁸ Срв. П. Русев, Пейо Яворов, (1947), 30 нм., 52 нм. и др.

от образи, за което свидетелства всяко значително художествено произведение. Това свойство е преди всичко дело на нашата нервна система и после – на особената онази психическа енергия, която наричаме внимание. Разнородните впечатления постъпват ту мимо нашата воля, ту при участието на интереса, предявен към тях. В единия и в другия случай – при това опазени като спомен и способни да се възобновят лесно – те са крайъгълният камък на всяко творчество. Несъмнено първоначалното назначение на възприятията и на вниманието няма нищо общо нито с умствени, теоретически интереси, нито с някакво естетическо съзерцание; касае се тук за чисто биологически функции, които целят, както това бе разкрито вече от Ламарк, съхранението на рода. Животните и първоначалният човек възприемат по силата на борбата за съществуване, гирейки храна или предпазвайки се от опасност, така че не без основание учени като Грос съзират в инстинкта на дебненето прарформата на всяко внимание.²⁹ Прибавим ли още онези чувства и инстинкти, които образуват нашето лично аз, всичко онова, което като страх, гняв, сексуален нагон и т. н. пълни съзнанието ни и направлява дейността ни, ние имаме необходимите предпоставки за вниманието като моторно-афективно явление, свързано с жизнени нужди и саморазвой на индивида.³⁰ С време благодарение на една бавна еволюция, която води към по-широко и по-чисто познание, отношението на човека към външния свят търпи голяма промяна – и той жадува за впечат-

²⁹ K. Groos, *Die Spiele der Menschen*, Jena, (1899), 180.

³⁰ R. Müller-Freienfels, *Das Denken und die Phantasie*, 47, 49. н. м.

ления или харчи значителна енергия на внимание-то, движен вече от свободно любопитство и от свързаната с него наслада. Независимо от това и като едно не тъй дълбоко и тъй важно психическо наслоение трябва да отбележим онези възприятия, които можем да наречем произволни. Те настъпват без всяко усилие, без всяко желание, автоматически, но все пак играят роля, когато бъдат спомнени и когато в осветлението на едно ново чувство станат ценни за личността. Навярно в основата си и те са също такава субективна реакция, обусловена от елементарни разположения, както и същинските, волевите възприятия, така че различието може да се отнася само до степенята на тяхната активност или интензивност. Но доколкото при едните има отчетливо съзнат и жив интерес, има очакване или възбуда, а при другите известно равнодушие и сравнително слаб резонанс, ние говорим за привидно нееднакви форми на възприятието.

За рождения художник са еднакво важни както едните, тъй и другите възприятия. Той е естествено привлечен към наблюдения, които могат да послужат за материал на постройките му. Крайно впечатлителен, той е цял око и слух за света наоколо си, забелязва бързо, схваща вярно и това, което е привлякло неговото внимание, оставя незаличими следи в духа му, в съответните нервни пътища. На твърде нежната чувствителност се дължи според Гьоте, че талантливите личности в изкуството са способни да изпитват „редки впечатления“. Това изтъква Гьоте за другите, но то важи и за самия него, щом веднъж той прави признание, че не могъл да се освободи лесно от силните неприятни впечатления, затова избягвал всичко, което би могло да поквари спомените му. „Досежно моята спо-

собност за сетивно схващане (sinliches Auffassungsvermögen) аз съм тъй странно устроен, че загържам в паметта си всички очертания и форми най-рязко и най-определено... Без тази изострена способност за възприятия и впечатления аз не бих могъл да индивидуализирам и оживя моите лица.³¹ И тъкмо тази „декота и точност на схващането“ го е подвеждала по-рано да си въобразява в течение на дълги години, че има призвание и талант за рисуване. Ако той забелязва при това, че особено силно се запечатвали неприятните нагледы, психологически обяснението не е трудно: мъчителното възбуждение уврежда било нашето духовно аз, било цялото ни същество, живота ни; то буди в по-голяма степен грижата ни, понеже не отговаря на интереси и на желания, и смущава по-силно чувствителността ни; затова изтрайва в спомените по-дълго, отколкото всичко приятно.

Цялата си творческа работа Гьоте свежда към пластично възпроизвеждане на получените веднъж впечатления, към задачата да се пробудят и у читателите същите свежи и пълни впечатления, каквито е имал някога сам авторът.³² И при научните си занятия великият ваймарец държи на това да види предметите със собствените си чисти очи,³³ да ги схване толкова ясно и дълбоко, колкото е възможно, за да не остане при никакви средни, неопределени представи.³⁴ Затова той одобрява решително, когато един антрополог нарича неговата

³¹ Goethe, разговор с F. v. Müller, 17.V.1826. срв. Biedermann, Goethes Gespräche, III (1910), 265.

³² Eckermann, Gespräche, 6.V.1827.

³³ Goethe, Versuch aus vergl. Knochenlehre. Fortsetzung (1820), 1. Abschnitt; срв. нумо го F. Jacobi, 17.X.1796.

³⁴ Goethe, нумо го Fr. von Jacobi, 17.X.1796.

мисъл „предметна“. Този учен е искал да каже, забелязва Гьоте, че „моята мисъл не се дели от предметите, че елементите на предметите, нагледите, влизат в нея и са проникнати от нея, че самото мое съзерцание е мисъл, както мисълта ми е съзерцание“³⁵. Това важи и за неговата философия, тъй като и там той остава верен на „старата си поетическо-научна практика“ да се отдава на дълбоко и спокойно съзерцание, бидейки като че „идентичен с природата“.³⁶ Дори своята гениалност, величана от другите като някакво ясновидство, независящо от опита, той иска да сведе към това: „Аз оставям предметите да действат спокойно върху мене, наблюдавам после това действие и се трудя да го предам вярно и непогрешливо. Тук е цялата тайна на онова, което обичат да наричат гениалност.“³⁷ Каквито проблеми и да зачаква Гьоте, естественонаучни, морални, обществени, литературни; каквито мнения и да изказва, той е всякога верен на себе си и всякога неговите максими улучват от някоя страна истината или, най-малко, отпращат погледа ни към нова страна на нещата. Защото той избягва да съди по предмети понятия и се стреми да долови нещата ясно, обективно и конкретно. Светогледът му се характеризира така през цял живот с устойчивост и с хармония, чужди на спекулативно построения философски системи. Никнал от непосредствен опит, този светоглед е правдив и свеж и ни обляхна с такава внушителна правда, каквато лежи в самите възприятия на гениалната личност.

³⁵ Goethe, Bedeutende Förderniss durch ein geistreiches Wort (1832).

³⁶ Goethe, нумо го F. Jacobi, 23.XI.1801.

³⁷ F. v. Müller, Goethe in seiner praktischen Wirksamkeit (1832).

Дълбокото и спокойно съзерцание, за което Гюте мисли, че било основа на всичките му философски идеи, научни открития и поетически концепции, ни отправя към вниманието в неговата по-изкуствена, по-културна форма. Това съзерцание предполага известно упражнение, известна практика, тъй като то е нещо твърде отдалечено от неразвита форма на същата психическа дейност, именно от произволното или спонтанното внимание. Коренна разлика, както вече изтъкнахме, тук няма и на практика двете функции – произволно внимание, от една страна, произволно, от друга – се кръстосват и засилват многократно; второто е дори немислимо, ако не намира поддръжка у първото.³⁸ Но докато произволното внимание е подчинено на случайности и е свързано почти изключително с низши чувства, произволното внимание търси, избира, спира с умисъл на предмета и предполага по-активна мисъл и послушна воля. Има тук съзнание за целта, има и продължителна издръжливост, обусловена от по-високи емоции и афекти – главно от удоволствието, което жаждата за познание, страстта за открития поражда, антиципирайки резултата.

При едното и при другото внимание ние имаме работа с двигателни явления, които са в пряка връзка с възбуденото сетиво и които от своя страна повисяват отчетливостта на усещанията. Моторната реакция се явява съществен момент при вниманието: „организмът ни не е пасивно огледало за разните впечатления от външния свят, а безконечно префинен апарат за реагиране и регистрира-

³⁸ Срв. Th. Ribot, *Psychologie de l'attention*, Paris, (1900), 3, 47; R. Müller-Freienfels, *Das Denken und die Phantasie*, 39-40, 47.

не, в услуга на нагоните“³⁹. Колкото вниманието е по-напрегнато, толкова и енергията на усещанията, широтата и яснотата на впечатленията е по-голяма. Необикновената и продължителна съсредоточеност на вниманието означава, както никога друга психическа дейност, значителна загуба на физическа сила, а заедно с това и бърза духовна умора. Произволното или активното внимание освен това има често и тази последица, че се губи съзнание за съдържанието, което лежи извън тясната вилица възприятия, настроения или мисли, към които е отправен главният интерес; някои твърде осезателни инак състояния като че се превръщат временно в нула и човек става напр. съвсем безчувствен за известни болки и нервни гразнения. Това настъпва при образи и чувства, които завладяват неотразимо духа и отклоняват вниманието от всичко друго в нас или около нас. На тази особена погълнатост се дължи както мнимата разсеяност на поета или мислителя, когато е обхванат от една идея дотолкова, че всичко останало му е безразлично, така и трайността на спомена за преживяното, когато то под напора на вниманието и на свързаната с него мускулна инервация е добило способност за жива и точна репродукция, оставило е някакво „органическо“ разположение за тъждествени или твърде близки до него представи и възбуди.

При това положение на нещата въпросът, повдигнат от психолога Джеймс,⁴⁰ дали геният прави големите умове внимателни, или вниманието води

³⁹ R. Müller-Freienfels, ц. с., 45; срв. и Ив. Сарълиев, За волята. Годишник на Соф. университет, кн. XX (1924), 62 нм., 92 нм.

⁴⁰ W. James, *The Principles of Psychology*, London, (1891), v. I, 423.

към гениалност, остава без особено значение. Приемайки първата алтернатива – в разрез с мнението на Хелвеций, който казва: „геният не е нищо друго освен продължително внимание“ (*une attention suivie*), – американският учен е наклонен да дели избраника от простосмъртния не толкова по характера на вниманието им, колкото по естеството на предметите, към които вниманието е отпразнено. У обикновените или средните хора вниманието се спира на предмети, хлабаво свързани помежду си или съвсем несвързани: това внимание не е обединено от по-общ принцип, не е устойчиво; наопаки, у гения обектът на мисълта остава в продължение на часове същият, така че вниманието се поддържа непрекъснато и неотслабно и всички части на веригата са свързани яко, обединени от един рационален принцип. Вниманието, произволното внимание, се оказва следователно едно неутрално качество, което само за себе си няма голямо значение; важно е кой разполага с него и каква е прицелната му точка. И все пак въпреки това схващане ясно е: щом силата на произволното или активното внимание има такова голямо значение за ценните открития и замисли, щом без упорно съсредоточаване върху богат вътрешен материал са невъзможни ни оригинални идеи, ни какво да е високо развитие на ума, „геният“ като цялостно понятие би се лишил от едно съществено свое качество, ако се отстранеше или омаловажеше това внимание у него. Нима трябва да смятаме гения за някаква необяснима потенция, която не се свежда към отделни и достъпни за психолога процеси? Всъщност вниманието при своето висше развитие е също такъв компонент на гения, каквито са и всички други необходими за творческата дейност прояви на духа. Ние въобще не би трябвало да делим първичен фак-

тор от неизбежни негови спътници и където ни се струва, че суверенно владее първият, без да се свежда към нещо друго, там по правило се разкриват като предпоставка или като съставни елементи много от онези мнимо прости спътници.

4. ЗРИТЕЛНИ ВПЕЧАТЛЕНИЯ И ЖИВОПИСЕН СТИЛ

Изтъкнахме как разбира Гьоте своя поетически дар и къде търси той причината за вечната правда на произведенията си. Поетът е обзет от жажда да узнае нещата, да се слее с тях, да насити мисълта си с тях; у него говори един непопушан инстинкт за възсъздаване на света в неговия истински образ, без участието на рефлексията. Художник с изконна впечатлителност и с предимно зрителна памет, той планомерно и неотклонно култивира волята си за опознаване на света, обгръщайки все по-нови и по-нови хоризонти. Едва присигнал в Рим, тази цел на дългогодишни копнежи, той пише до оставените във Ваймар близки:

„Живея тук в яснота и покой, за които отдавна бях изгубил представа. Моят навик да виждам и да голавям всички неща, както те са, моето постоянство да потапям в светлина околното си, моят пълен отказ от всяка претенция ми дохаждат пак на помощ и ме правят крайно щастлив. Всеки ден някой нов, забележителен предмет, ежедневно пресни, величави, редки картини и едно цяло, което човек дълго си мисли и бленува, без да го достига с въображение... Който има тук очи да гледа, става солиден, съставя си такова мнение за солидността, каквото никога не е могъл да има тъй живо... Мен поне се струва като че ли никога не съм ценял нещата в света тъй правил-

но, както тук. Аз се радвам за благословените последици през цял живот.“⁴¹

Гьоте дава тук израз на преклонението си пред едно интуитивно, незаинтересувано от практически съображения и от предубеждения познание, за което философът Бергсон намира в ново време такава кратка дефиниция: „Интуиция наричаме онзи род интелектуално вникване, по силата на което се пренасяме в същността на един предмет, за да улучим единственото и неизразимото в него. Анализата е, напротив, метода за възвеждане на предмета към вече познати, общи за него и за други предмети елементи.“⁴² Интуицията е необходима при всяко изкуство, при всяко творческо възприемане на действителността, което изтъква новото, особеното, непрегвиденото в нещата наоколо или в душата ни. В този смисъл и романистът Марсел Пруст може да казва: „Светът не е създаден веднъж завинаги, а се създава тъй често, колкото пъти идва един оригинален художник.“⁴³ Индивидуалният начин да се възприема и да се реагира на впечатленията води към самобитна, а не традиционна редакция на опита, към нов образ на обективния и на субективния свят.

Зрителните впечатления гържат челно място между разнородните възприятия, които водят към изграждане на представите или идеите ни от кръга на външния опит. Еволюционно взето, тези впечатления са основното, от което зависят наченките на мисловната ни способност. Човек разбира

⁴¹ Goethe, Italienische Reise, 10.XI.1786.

⁴² Ср. H. Bergson, Les données immédiates de la conscience (1889); L'évolution créatrice (1907).

⁴³ M. Proust, Le coté de Guermantes, II, 20.

обстановка, условия, причинна връзка между явленията в мярката, в която той ги вижда и наблюдава. Художникът се отличава в това отношение с особена енергия на възприемането и неговите произведения дават на всяка стъпка доказ за предразположението му да се сродява непосредствено със света на видимото. Изповедта на Гьоте не е нещо изолирано, способно да буги недоумение. Тя намира пълно потвърждение чрез други подобни признания и тя ни помага да си уясним защо неразбратият навремето от филистерската критика поет се показва тъй доволен, когато Шилер неочаквано го охарактеризира с думите: „Вашият наблюдателен поглед, който почива тъй спокойно и чисто върху нещата, не ви поставя никога пред опасността да тръгнете по кривините, в които се заблуждава тъй лесно както спекулацията, така и произволното, послушното само на себе си въображение.“⁴⁴ Това мнение, дошло в такова хубаво съгласие с всички приведени изявления на Гьоте, улучва тъкмо същественото в методата му като мислител и художник. Тънкия си усет за особеното в природата и у човека Гьоте съчетава с рядко търпение за съсредоточаване и за упорит труд, така че с пълно право би заслужил титлата „жив микроскоп, обхванал цялата вселена“, дадена веднъж от Вайнингер на гения въобще. Той се явява като двойник на своя Линкей във Фауст, съгледник от кулата, който не може да сдържи възторга си, бидейки роден с „щастливи очи“ да вижда и да схваща всичко:

Zum Sehen geboren
Zum Schauen bestellt...

⁴⁴ Шилер до Гьоте, писмо от 23.VIII.1794.

Ich blick' in die Ferne,
Ich seh' in der Näh...⁴⁵

Предтеча на Гьоте в тази склонност към конкретно съзерцание, както и в целия му индивидуален начин да се изповядва и да възсъздава откриваме още у автора на *Божествена комедия*. Никой не притежава в такава висока степен дарбата да се „подчинява тъй абсолютно на обекта“ по изразу на Сент-Бьов, както тъкмо Данте. Голямата му поема е пълна с картини, с образи, с видения, които свидетелстват за сила на възприятията и наблюденията. Като прави опит да очертае впечатлителността на поета по отношение на природа и хора, да анализира описанията му с тяхната грижа за живописни подробности и точност, да посочи примерите за това, как Данте рисува пластично сцени от човешкия живот и пейзажи, и светлини и сенки, и нощ и ден – всякога с тънко долавяне на реалното и особеното, – Морис Палеолог обобщава анализа си така: „От всички усети зрението у Данте е най-съвършено. То е забележително откъм пълнота и острота, тъй способно да схване целостта, както и детайлите. Големите гледки на природата, най-широките хоризонти се отпечатват на ретината му тъй чисто, както и най-малките черти на един предмет. Линии, багри, отсенки, релеф, игра на светлината и на сянката, хармонии и несъответствия – тя различава всичко и отбелязва всичко с необикновена точност. Оригиналността на поетическия му гений се дължи в голяма степен на силата на неговите зрителни впечатления

⁴⁵ Goethe, Faust, II Th., V Akt.

чтения, както и на тяхната правда и тяхната тънкость.⁴⁶

Това сродяване на Данте със света на видимото, както и тази радост на Гьоте да възприема гледки и характерни черти не представят нещо изключително. Подобен вкус и подобен талант са присъщи на всички големи художници на словото, както и на всички майстори на багрите или на формите. Живописецът Ханс фон Маре напр., щом е във от ателието си, става цял наблюдение, вниманието му е отправено неотклонно към нещата, които го окръжават, така че един свидетел може да твърди: „Наблюдаващото съзерцание бе у него не някаква особена дейност, свързана с известни часове на деня или с известни поводи, а просто всичко, самият му живот.“⁴⁷ Така и у пейзажиста Коро: „Той беше голям живописец, казва Андре Мишел за него, понеже бе получил от провидението отлично устроено око, чудно чувствително и най-вярното, каквото е дарявано някога на един смъртен.“⁴⁸ „Никога карьера, казва биографът на Анри Ренол, не е била започвана с повече блясък. Никога може би един живописец от нашата школа не е имал в тази степен дарбата за видения, искам да кажа, способността да вижда вярно и бързо всичко, да долавя всичко, да прониква чрез сигурен и проникателен поглед във всичко. Релеф и контури, форми и багри, свободната или деликатна игра на светлината по телата и в пространството Ренол ги схващаше с ед-

⁴⁶ M. Paléologue, Dante, 3 изд., Paris, (1909), 6, 171 nm.

⁴⁷ Pidol, Aus dem Werkstatt eines Kunstlers, Luxemb., (1890), цит. у R. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, Leipzig, (1912), I, 212.

⁴⁸ Andre Michel, Notes sur l'art moderne, Paris, (1896), 17; P. Souriau, L'imagination de l'artiste, Paris, (1901), 3.

наква мощ, предаваше ги с еднаква енергия.⁴⁹ Като говори за албумите на Йожен Карьер с техните безброй скици, един вид „бележки и мисли“ върху картон, в които се отразява неговата „страст за неуморно наблюдение“, Габриел Сеайл казва: „Карьер умее да вижда това, което ние виждаме само чрез усилие, той остава при детското удивление, което оживява картината на света... Той долавя със сигурно око мимолетните видове на човека и ги фиксира с бърза и чувствителна ръка.“⁵⁰ А скулпторът Огюст Роген признава: „Художникът вижда, с дуги дуги, неговото око, което се е сляло със сърцето му, чете дълбоко тайните на красотата в недрата на природата. Ето защо художникът трябва да вярва само очите си...“ Роген следи с поглед моделите си; наслаждава се тихо от красотата на живота, с който са изпълнени; очарова се от трепетната нежност на тази млада жена, която се навежда да повдигне от земята падналото дете; от нервната енергия на някой мъж, който ходи... И когато един миг му хареса, той бърза да го превърне в ескиз с глина. „Аз съм послушен на природата във всичко и никога не искам да ѝ заповядвам. Единственото ми домогване е да ѝ бъда робски корен.“⁵¹

Художникът схваща и запечатва своите възприятия по възможност искрено и вярно. Но така просто, както мнозина си мислят, това схващане и предаване не е. То предполага не само тънка чувствителност на ретината, но и навик да се задър-

⁴⁹ P. Souriau, ц. с. 3.

⁵⁰ G. Seailles, Eugène Carrière (1923), 46.

⁵¹ O. Rogen, Изкуството, прев. Л. Пинтев, София (1924), 26-28.

жат дошлите отвън образи, вкус за избор между тях, както и придобитата техника за фиксирането им. Само съвпадението на всички тези условия, външни и вътрешни, води към майсторство в дадено изкуство. Липсва ли нещо съществено, изпълнението куца, то става дори невъзможно и тогава ние сме свидетели или на непродуктивност, или на такава транспозиция на художествените теми и методи, каквато се наблюдава в поезията на Теофил Готие.

Роген за живописец, Готие трябва по-после поради отслабнало зрение да напусне четка и платно и да пише стихове или проза. Но и в стихове или проза той запазва предишния си вкус, създавайки особен живописен стил. (В това отношение френският романтик напомня руския реалист Д. В. Григорович, който се вижда принуден поради влошено зрение да напусне и художествена академия, и рисуване и да се заложи за литература; и в повестите му живописният елемент, описанията държат значително място за сметка на всичко психологическо и идейно.) „Всичката ми стойност е там, че аз съм човек, за когото видимият свят съществува“ – казва сам Готие. „У него – пише приятелят му Максим дю Кан – окото на живописеца има чрезмерна мощ, окото, което знае где да се фиксира, което схваща едновременно и цялото и детайлите, и линията и боите, което отнася съзерцаваната картина и не я забравя вече. Понякога той достига тъкмо чрез тази чувствителност на възприемането го една транспозиция в изкуството, принципът ut pictura poesis е верен за него повече може би, отколкото за всеки художник.“⁵² Така го характе-

⁵² Maxime du Camp, Théophile Gautier, Paris, 1907, 94.

ризира и Сент-Бьов: „Никога той не се чувства тъй удобно, както, когато бъде поставен пред една природа или пред едно изкуство, които трябва да бъдат изобразени, представени. Талантът му изглежда да е създаден тъкмо за да описва места, градове, паметници, картини, различни хоризонти и пейзажи, при което описанието на дадена картина е изключително живописно, а не литературно.“⁵³ Сам Готие изповядва същото в пътните си бележки от Испания, когато казва, че имал мисията на „touriste descripteur et de daguerreotype littéraire“, или в разговори с приятели, които като знаят мечтателния му характер, наклонни са да отричат в произведенията му сумата от положително усвоени неща. „Наричат ме, казва той, фантаст, а между това цял живот аз не съм правил друго, освен да се приуча да гледам добре, да наблюдавам добре природата, да я рисувам, да я предавам, ако мога, такава, каквато съм я виждал.“⁵⁴ Той пръв убежда във Франция една яснота на описанията, която е нещо коренно различно от сантименталната риторика на Русо, и на помощ на тази гарба за видения, при които не е забравена ни една погребност, дохожда голямото му възбуждение при възприемане на природата, ентусиазмът за всичко живописно, който запечатва дълбоко в паметта му картините.⁵⁵ В бляскавата си характеристика на Бодлер той намира често случай да очертава нравствен лик или поетически теми на хероя си чрез разкошни картини (портрет на поета, рисунък на жили-

⁵³ *Sainte-Beuve*, *Nouveaux Lundis*, X, смат. за Готие от 1863 г., 304, 317.

⁵⁴ *Sainte-Beuve*, *Causeries du Lundi*, XIV, смат. за Банвил от 1857 г., 73.

⁵⁵ CpB. M. du Camp., ц. с. 102 нм.

щето му, отчет за пътуването му, описание на заник слънце и т. н.); и тук живописният момент надхвърля всичко друго и чрез този момент тъкмо той загатва и жизнената съдба, и поетиката на Бодлер (поетиката напр. се пояснява чрез успоредици с платната на Рембранд и Веласкец).⁵⁶

Такъв е често случаят и при други литературни личности, както напр. при братя Гонкур. И те по силата на естествени предразположения са наклонни да преследват в поезията, собствено в романа, цели, които напълно сполучливо могат да бъдат постигнати само чрез изкуството на багрите. „Живописният елемент преобладава у братя Гонкур, пише проникателният Сент-Бьов. – Те имат всичкото право да поставят думата в печатления като заглавие на книгата си: защото това са истински рисунки с перо.“ Критикът взема при оценката си индивидуалностите такива, каквито те са могли да станат по рождение и чрез дълго възпитание. И ако трябва да ги съветва, той прави това с оглед към усвоената вече от тях насока, в духа на таланта им. Допущайки изобщо живописна в поезията, Сент-Бьов намира, че двамата братя романисти изпадат в крайности: рисуват именно много портрети, които читателят не може да си представи ясно. Това е резултат от смесването на две изкуства, като се пренасят съвсем произволно похватите на едното върху другото. Така авторите биха могли да спечелят само читатели със специален вкус, с вкус, подобен на своя; защото широката публика предпочита да види примесено и чувство към картините, към описанията. Наус-

⁵⁶ *Th. Gautier*, *Ch. Baudelaire*, смат. от 1868 г. към „*Les fleurs du mal*“.

тина двамата писатели рисуват в много случаи оригинални пейзажи или сцени, както напр. хладния бряг на Сена (в *Benêe Mauperin*), една болнична зала, която ни кара да почувстваме дори миризмата (в *Soeur Philomène*), заник слънце по шосето Клинанкур (в *Geminie Lacerteux*) и това са, мисли Сент-Бьов, „студии от натура и впечатления, каквито произвежда самата природа“⁵⁷. Но нима не би било по-добре, ако всичко това беше облъхнато от импулсивен живот и ако поетът изобщо не отиваше до опасна конкуренция с живописеца? Подобни страници – с тяхната импресионистично-описателна тенденция – будят толкова повече недоверието ни, че двамата романисти издават известна слабост в рисунъка на психологическите състояния, този истински и специален предмет на поезията.

Без да изпадат в едностранчива външна живопис, и други видни поети показват голямата впечатлителност на братя Гонкур. Това се вижда добре напр. у Виктор Юго или у Пол Верлен. Последният, ако и „символист“ в лириката, но без тъмнотата и обезобразения език на правоверните последователи на новия принцип, показва често една наивност и една искреност, които го сближават с романтиците от типа на Мюсе. Освен това той има страстта за линии и багри, за очертания и настроения в природата, която го сближава пък с Юго. И в своите *Изповеди* той с право казва: „Очите бяха особено развити у мен, аз забелязвах всичко, нито един изглед не ми убягваше; постоянно аз бях на лов за форми, за цветове, за сенки.“⁵⁸ И на този

⁵⁷ *Sainte-Beuve*, *Nouveaux Lundis*, X, статия за Гонкур от 1866 г., 406.

⁵⁸ *P. Verlaine*, *Confessions* (1897).

вкус, на тези дълбоки предразположения за впечатления от света на видимото ние дължим както любителските му опити за рисуване, така и множеството му стихове (напр. в *Poèmes saturniens* от 1866 г.) с внушителни и точни скици от нощи, слънчеви пейзажи и други изгледи. Бихме рекли, в това отношение талантът му показва черти, които у нас застъпва поезията на Кирил Христов със стихове като тези:

Звездите гаснат в гъжд от изумруди.
Тъй бавно татък слънцето изгря.
Блестят далеч в пустинното море
Рибарски лодки – леки пеперуги.

Обтегнат възник, люшка се генът,
Отново като че се с грямка бори.
Вълната тихичко с брега говори
И му разказва нощния си път.⁵⁹

Колкото се отнася до Юго, Бодлер, отблизо запознат с неговия начин да твори, отбелязва странната му духовна природа, която му позволява да работи не само в стаята, но и навред, където ходи, по-право: да не отива където и да било, без да работи същевременно. „Непрестанно на всички места, под светлината на слънцето, във вълните на тълпата, в светилищата на изкуството, покрай прашните книжарници, изложени на вятъра, Виктор Юго, замислен и спокоен, изглеждаше да казва: „Влез добре в очите ми, за да си спомня за тебе...“ Всякога той ни се струваше като статуя на съ-

⁵⁹ К. Христов, Химни на зората (1911): „Утро край морето“; срв. още напр. Слънчогледи (1911): „Из облак гъжд“.

зерцанието (méditation), която ходи.⁶⁰ Пък и сам Юго признава: „Je vais seul. Je médite...“⁶¹ Наистина този човек притежава в силна мяра гарбата да вижда, притежава онази „fixité calme et profonde des yeux“, за която сам ни говори някъде.⁶² И нищо странно, ако въображението му по силата на такава гарба се свежда твърде често към зрители възприятия, към картини за око, от които поетът извежда чрез алегория и някоя идея:

Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants,
Passer gonflant ses voiles
Un rapide navire enveloppé des vents,
De vagues et d'étoiles...

La mer, c'est le Seigneur, que, misère ou bonheur,
Tout destin nomme;
Le vent, c'est le Seigneur; l'astre, c'est le Seigneur;
Le navire, c'est l'homme.⁶³

Цели стихотворения на Юго не представят друго освен добросъвестен и внимателен подбор на впечатления, нанесени едно след друго, хронологически – без всяка предварителна композиция, дори без всяка обединяваща идея. Даденото за слуха го навежда по правило на съответните възприятия за око и така още на леглото заран, почти в полудрямка, той долавя през отворения прозорец на вилата си в Гернсе, близо до океана, пъстрата кар-

⁶⁰ Ch. Baudelaire. L'Art romantique, „Réflexions sur quelques uns de mes contemporains“, I, 312.

⁶¹ V. Hugo, Les Contemplations, I, 17.

⁶² Срв. Goncourt, Journal, I, 141; E. Faguet, Dix-neuvième siècle, 222.

⁶³ V. Hugo, Les Contemplations, I, встъп. стихове от 15.VI.1839.

тина навън – на улицата, край брега или по-далече:

„J'entends des voix. Lueurs à travers ma paupière.
Une cloche est en branle à l'église Saint-Pierre.
Cris de baigneurs. Plus près! plus loin! non, par ici!
Non, par là! Les oiseaux gazouillent, Jeanne aussi.
Georges l'appelle. Chant des coqs. Une truelle
Racle un toit. Des chevaux passent dans la ruelle.
Grincement d'une faux qui coupe la gazon.
Chocs. Rumeurs. Des couvreurs marchent sur la maison
Bruits du port. Sifflement des machines cauffées.
Musique militaire arrivant par bouffées...“⁶⁴

Този род импресионизъм навярно кара Теофил Готие да казва, че авторът на *Orientales* би могъл да стане голям живописец, стига да пожелае. Готие съди по себе си, обръщайки само историята. Ала между средствата на поета и тези на живописца има толкова голяма разлика, че преходът не се разбира току-тъй от само себе си и в повечето случаи, както и при самия Готие, той води към рисувани експерименти. За всеки случай творчеството на Юго стои в голяма зависимост от неговата „оптическа конституция“ и в богатите възприятия неговото въображение намира често и материала, и формата на своите концепции. Думите видени неща (choses vues) биха могли да служат според Мабийо⁶⁵ за нагнис на цялото му дело – при условие, разбира се, те да обгръщат не само преките впечатления от природата, но и възобновените и променените чрез въображение представи.

⁶⁴ V. Hugo, L'Art d'être grand-père: „Fenêtres ouvertes“.

⁶⁵ L. Mabilieu, Victor Hugo, 5 изд. Paris, (1911), 101 нм. 149.

5. НАБЛЮДАТЕЛНОСТ НА БАЛЗАК, МОЛИЕР, ДОДЕ И МОПАСАН

Насрещу ограничения кръг възприятия у Юго, които се свеждат главно към впечатления от светлина и пластика, стои по-широката наблюдателност на неговия съвременник Балзак. Геният, на когото Франция дължи обновата на цял един литературен род, на романа, показва това предимство пред другите работници в същото поле, че има широко отворено око за живота около себе си и схваща с бърз поглед всички човешки състояния. Не че и той не изпада понякога в описателната манiera, за която изчерпателният рисунок на пейзаж или на материална обстановка е начало и край на всяко писателско умение: достатъчно е да се прочете напр. встъплението към *Père Goriot* с неговите дълги описания на улица, къща, мебели, костюми, за да се види как реалистът, прочут с анализи на страсти, не забравя да постави един характер в зависимост не само от социалната среда, но и от съвсем външната обстановка на живота. Но центърът на тежестта у автора на *Comédie humaine* лежи нейде другаде. Съществено за неговия интерес е вътрешният човек и към този скрит свят е отправено главно вниманието му. Инстинктите, страстите, идеите, личните и обществените отношения, повлияни от тях, кризите и трагедиите, произлезли от тях – значи това, което характеризира човека като зоологически вид, поставен да се бори със средата и да се приспособява към условията, – ето кое привлича будния ум на писателя, който обича да се нарича човек на науката, естествоизпитател, ученик на Кювие и на Сент-Илер, „douteur ès sciences sociales“. Той търси тези неща навсякъде, наблюдава ги и се занимава постоянно с

тях, за да бъде отпосле толкова по-добре документиран при изображението им.

Макс Нордау си позволява веднъж да твърди, че романите на Балзак не дължали абсолютно нищо на наблюдението и че всичко ценно там идело от способността за отгадаване. И защо това отрицание на наблюдението за сметка на въображението или на хипотезата? Защото било общопознато как Балзак работел 18 часа в денонощие, напуснал само от време на време къщата си, виждал само рядко хората и пишел непрекъснато, пращайки на издателя си годишно до десет тома.⁶⁶ Това странно обяснение намира като че потвърждение и в думите на самия романист. На въпроса на един приятел: кога наблюдава своите херои и хероини, той отговаря кратко: „Мога ли да намеря време за наблюдение? Аз едва имам време за писане.“ Но като не придаваме сериозно значение на тази духовита бележка, явно е, че парадоксът на Нордау не трябва да се взема съвсем точно. Той идва при това в разрез с всички други изповеди на знаменития романист. В действителност Балзак е наблюдавал много, узнал е всичко и всяка психологическа, социална или друга проблема у него е била предмет на старателни проучвания, ако не предполага и някакъв непосредствен личен опит.

Този горчив житейски опит! Още като юноша Балзак прекарва няколко месеца при един адвокат, за да погледне на хората от една страна, която ще му даде обилен материал за трагедиите на грубия интерес и на душевната мизерия във века на парите. Малко по-късно ние го виждаме да се залавя с търговия, да става печатар и пивовар, да бъ-

⁶⁶ M. Nordau, *Zeitgenossie Franzosen*, Berlin, (1901), 6.

де замесван в съдебни процеси, да има работа с лихвари. Още по-късно той е журналист и кандидат за депутат и така има случай да завързва познатства с хора от всички съсловия. Не стига това, той пътува в Италия, Швейцария, Австрия, Германия, Русия, знае на пръсти цяла Франция и особено страстно обича и изучава големия Париж. Тъкмо между 26- и 29-годишна възраст, когато е зрял достатъчно, той има възможност да се документира непосредствено за цялата „човецка комедия“, както я възсътвава после в бързина и като че по някаква смела интуиция. Защото, като излага толкова правдиво и тъй граматично фалита на Сезар Бирото или страховете на Давид Сешар, той навярно си спомня добре борбата със своите кредитори или патилата си като печатар. Болестите го интересуват поради заплитанията, които те създават на всяка стъпка в живота; и в разрез със своите предходници, но верен на своята „натуралистична“ метода, той рисува маса случаи на физически страдания и на органически недъзи, като почнем от апоплексията на Горио и свършим с „plique polonaise“ на госпожица Бурнак.⁶⁷

Може ли да се отгадават и рисуват тъй правдиво такива неща, ако зад въображението не стои определен опит? Не хвърлят ли тук нужното осветление признанията на самия Балзак и показанията на такъв един свидетел, какъвто е Сент-Бьов? В едно писмо до госпожа Ханска Балзак казва: „Аз се отличавам с голяма способност да наблюдавам, понеже минах неволно през всевъзможни професии. По-сетне, когато достигнах по-високите слоеве на обществото, аз страдах отвсякъде, от-

⁶⁷ Brunetiere, Honoré de Balzac (1906), 87, 158.

където можеше да гоїде страдание, а познато е, че само непризнатите и бедни души знаят да наблюдават, тъй като всичко ги наранява и тъй като наблюдението е резултат на страданието.“⁶⁸ Оставам ли теорията за страданието (и нека само пътем отбележим мнението на братя Гонкур: „En littérature on ne fait bien que ce qu'on a vu ou souffert“, или това на Тургенев: „Ако всички нещастни художници си пръснеха черепа, не би останал ни един, понеже всички са малко или много нещастни“, правдата на самопризнанието е над всяко съмнение. Защото и Сент-Бьов пише наскоро след смъртта на Балзак: „Той дохождаше, той говореше с вас. Колкото и въдълбочен в своето дело, колкото и наглед зает само със себе си, той знаеше да разпитва и да слуша. Дори когато изглеждаше, че не слуша, че е зает само със своите идеи, той пак си отиваше, отнасяйки, поглъщайки всичко, което искаше да знае; и вие се учудвахте по-сетне, когато ви го описваше.“⁶⁹ Способността за бързо вникване в дадено положение, допълнена с вярно досещане за чувства и отношения в дадена среда, замества в значителна степен широтата на житейския опит. И показания, достойни за вяра, и разбор на самите романи идат да ограничат парадокса на Нордау, оставяйки там единствено онази правда, която се съдържа в думите на критика Филарет Шасл: „Често се повтаря, че Балзак бил наблюдател, аналит; но той е и нещо по-добро или по-лошо, ясновидец (voyant).“ Разбира се, щом под ясновидство мислим онази работа на въображението, онава доразвито

⁶⁸ Balzac, Lettres à L'Etrangère, писмо от 1833.

⁶⁹ Sainte-Beuve, Causeries du Lundi, II, смат. за Балзак от 1850 г., 450.

наблюдение, което, основано на първите документи на опита, създава опита от втора ръка, поетическата измислица. Както забелязва сам Балзак в 1839 г.: „Публиката не подозира каква работа върши концепцията на един автор, който иска да изучи истината във всичките ѝ последици, и колко наблюдения, бавно придобити, трябва да бъдат вложени в някои наглед безразлични епитети, способни да изненадат едного от хилядите читатели.“⁷⁰ Концепцията почива на нещо узнато, проучено, но тя не се постига без участието на волната стихия на въображението и в този смисъл някои литературни истории могат да смятат Балзак толкова реалист, колкото и мечтател.⁷¹

Наблюдателността на Балзак по отношение на вътрешния човек, по отношение на ума, страстите и темперамента е поразителна. Тя ни подсеща за навика на една от героините на романа – *La cousine Bette*, г-жа Марнеф, в течение на много часове „да разхожда фенера на своето наблюдение във всички тъмни ъгли на душите, чувствата и интригите“. И интересно е как той прониква в скритите душевни състояния чрез даденото за всички с помощта на облекло, изражения, думи. Сам той се изказва по този въпрос в началото на разказа си *Facino Cane*. Жаждата му за наука го била хвърлила в една мансарда на една малка уличка; живеел скромно, като калугер, работел нощно време в стаята си, а денем в библиотеката; разхождал се рядко. Имал вън от занятията си само една страст, но и тя била нещо като продължение на студиите му: обичал именно да ходи в предградията, за да

⁷⁰ Balzac, Une fille d'Eve, Préface à l'édition de 1939.

⁷¹ Срв. по-нат., глава VI, § 3.

наблюдава нравите и характерите (госущ като Дикенс или Достоевски, чийто поразителен реализъм дължи толкова много на опита им всред народа в големия град). Облечен бедно, като простите работници, той се смесвал с групите им и без да ги стеснява, ставал свидетел на разприте им. „У мен наблюдението бе станало интуитивно, то проникваше в душата, без да забравя тялото; или по-скоро то схващаше така добре външните подробности, че тутакси отиваше отвъд тях.“ Когато между 11 и 12 часа през нощта той срещал някой работник с жена му да излизат от театъра, проследявал ги от любопитство и подслушвал как те разменят впечатления от представлението или разговарят на други теми, като утрешната работа, поскъпването на картофите, дълга у хлебаря, продължителността на зимата и т.н. В разговорите той долавял как „всеки развива характера си в живописни думи“. И по-нататък: „Слушайки тези хора, аз можех да усвоя живота им... Аз се гореех против шефовете на заведението, които ги тиранизират, или против коварния способ да ги връщат, без да им платят. Да напусна обичая си, да стана друг чрез пиянство на душевните си способности, да играя до насита тази игра – такова бе моето развлечение. На какво дължа този чар? Дали това е някакво ясновидство? Или пък е качество, злоупотребата с което води към лудост? Никога не съм търсил причините на тази сила; аз я имам и аз си sluжа с нея – ето всичко.“

Той има тази сила, има тези „сънища на един буден“ или по изразу на други този „естествен сомнамбулизъм“ и оттам правдата в портрети и сцени, изнесени в произведенията му. Представяйки в *La Maison Nucingen* хероя си, както той изпитва силното желание да схване разговора, дългите им-

провизации на неколцина души, които чува, без да ги вижда, Балзак рисува сам себе си като човек, чийто памет „стенографира“ най-точно слушането. „Пантомимата, жестовете във връзка с честите промени на гласа, чрез които Буксиу очертаваше лицата, за които бе дума, трябваше да са свършени, понеже тримата му събеседници издаваха одобрителни възклицания и междуметия на задоволство.“⁷² Не съществува съмнение, че много от героите на Балзаковите романи са взети пряко от живота: те са съществували край писателя с груги имена, но при същите декори. Фикцията на романиста предполага едновременно и вярно наблюдение и мощно въображение, така че, докато първото голявя съотношението между думи или чувства и изразни движения, второто комбинира извиканите в паметта образи и случки в цели картини. Лицата в *Chonans* (le Gars, Marche-à-terre, Gudin, M-me de Gua) са видени около 1823 г. във Fouguères; *Une ténébreuse affaire* има за отправна точка една автентична история, направила голям шум навремето си и свързана с името на сенатора Clemens de Ris; Thaddée Paz във *Fausse maîtresse* се именува в действителност Thaddée Vylezinski, внук на приятелката му, жена му после, г-жа Ханска; Cèsar Biroteau е живял под името Antoin Caron, търговец на парфюми. *Père Goriot* също не е измислен: „Случката, която ми послужи за модел, пише Балзак, представяше ужасни обстоятелства, каквито могат да се срещнат само у канибалите; бедният баща е бил в продължение на 20 часа за вода, без някой да му дойде на помощ; двете му дъщери били едната на бал, другата в театъра, макар и да знаели със-

⁷² Balzac, *La Maison Nucingen* (1838).

моянието на баща си.“ Така и в романа *Entre savants*, Saint-Vandrille не е никои-друг освен Geoffroy Saint-Hillaire, а барон Sinard възпроизвежда барон Cuvier.⁷³

Колкото повече се обогатяват сведенията ни за житейския опит на Балзак, толкова по-убедителна става за нас тясната връзка между изобразеното в романите му и действителността. Образи като тези на Конти и Лустро напр. отговарят на Жюл Сандо и Гюстав Плани; биографията на теософа Hoepf-Wronski, замесен в един сензационен процес, послужва за извор на някои части от *La Recherche de l'Absolu*; писма на г-жа Ханска от Висбаген са използвани за *Les Mémoires de deux jeunes Mariées*; а Auguste Vitu, приятел на Балзак, бил в състояние според Spoelberch de Lovenjoul, биограф на романиста, да посочи повечето от лицата, послужили за модели на романите му; единствен той би могъл да даде ключа на *Comédie Humaine*.⁷⁴ „Въображението – казва Балзак във *Facino Kane* – не ще постигне никога правдата, която се крие и която никои не може да открие; трябва да се слезе долу в обществото, за да се намерят тези чудни сцени, трагични или комични, образцови произведения на случайността.“

Грижата на Балзак за вярно изображение въз основа на непосредствено проучване се простира и върху самия него. Брюнетьер в угода на своето учение за обективния реализъм е наклонен да мисли, че Балзак рисува рядко себе си.⁷⁵ С повече право Андре Бретон и Ернст Курциус намират, наопаки, че

⁷³ A. le Breton, Balzac, l'homme et l'oeuvre, Paris (1905), 168-176.

⁷⁴ E. R. Curtius, Balzac, trad. H. Jourdan (1933), 321.

⁷⁵ F. Brunetière, H. de Balzac, 153.

Балзак, като говори за толкова много неща, не пропуска да рисува и себе си.⁷⁶ Авторът ни се дава цял в романите си; те съдържат едва ли не пълната му интимна биография. И това е твърде естествено. Човекът, който следи с такова внимание живота на цялото поколение, погледът на когото обгръща всички социални видове и в романите на когото срещаме портретите на повечето от приятелите му художници (както свидетелства Сент-Бьов), не може да не надзърне в своите гърди, не може да не постави между тези аристократи и работници, търговци и чиновници, банкери и сиромаси, учени и профани, светски дами и гребни граждани, живописци и поети и своята собствена личност, интересна в много отношения. Трябва да четем напр. *La peau de chagrin*, *Louis Lambert* или *Albert Savarus*, за да се убедим колко лично, балзаковско съдържат те. Работата е само, че като прави опозиция на Жорж Санд и на Мюсе, склонни към романтични излияния, и като не споделя техните литературни идеи, той прикрива старателно своето аз в романите си; освен това неговото аз се явява не като ос на цялото дело, а като една от многото области на наблюдението.

Естетиката на Балзак, желанието му да бъде битописец и историк на нравите на епохата си – а не писател от романтичeskата школа, за която начало и край на литературата е личната изповед, историята на собственото сърце – се посреща в известна степен с възгледи от времето на класицизма. На съвсем други теоретически основания (класиците са от два века по-рано!), но по същите лично психологически побуди Молиер възкликва:

⁷⁶ A. le Breton, 157; E. R. Curtius, Balzac, 14, 32 и гр.

Enfin, ce sont partout de sujets de satire
Et, comme spectateur, ne puis-je pas en rire?⁷⁷

Скромният актьор от трупата на *Illustre Théâtre*, после и знаменит автор, наблюдава през цял живот нрави и характери подобно на Балзак и ни една среда, и ни един смешен тип не се изплъзват от вниманието му. Столица и провинция, буржоазия и селяни го интересуват еднакво и последните се явяват в комедиите му дори с диалекта си (*Pierrot* говори „patois“ от *Île de France*, *Nérine* – „picard“, а *Lucette* – чистия говор на *Pézenas*) – толкова той умее да схване човека в най-тиясна връзка с особеността му начин на изказване. В предговора на съчиненията му от 1682 г. верният му ученик *Charles Varlet de la Grange* бележи между другото: „Той наблюдаваше маниерите и нравите на всички хора, после намираше способ да ги използва чудно в комедиите си.“ Позната е легендата за стола на берберуна *Gélv* в *Pézenas*, сега собственост на *Comédie Française*. Молиер сядал на този стол и наблюдавал посетителите, които се сменяли пред огледалото. Добър физиономист и душеведец, той ги погледнал с очи и слушал, отбелязвайки наум думите и жестовите им. Това може да е само легенда, но ето кое е истината. В 1663 г. критикът-журналист *Donneau de Visé* напечатва един памфлет против *Critique de L'Ecole des femmes* на Молиер, в който портретизира автора под ясната преправка на самото му име, *Elomire*. Тук той нарича писателя и „le contemplateur“, за да ни го представи по следния начин:

⁷⁷ *Molière*, *L'Ecole des femmes*, геуцмвие I, сцена I.

Откак аз слязох в дюкяна,⁷⁸ Elomire (т. е. Молиер) не каза ни една дума. Намерих го облеган, в позата на човек унесен. Той беше впил поглед в тримата или четирима почтени хора, които пазарубаха дантели: изглеждаше цял внимание за техния разговор и явно бе по движението на очите му, че прониква до дълното на душите им, за да долови и което те не казват; допускам дори, че той имаше бележник, прикрит под мантията, за да записва, несъгледан, всичко особено, казано от тях. Може би, възрази един събеседник, той чертае с молив и нахвърля техните гримаси, за да ги представи по-естествено на сцената. Ако не ги е нарисувал в бележника си, не се съмнявам, че ги е отпечатаал във въображението си. Той е опасен човек. Има хора, които не тръгват нийде без ръцете си: за него би могло да се каже, че не отива нийде без очите и ушите си.⁷⁹

Сам Молиер си дава гостатъчно ясна сметка за естеството на своя талант и за трудностите, които се изпречват, когато един автор поиска да извади на сцената живи хора вместо полуисторически и митически герои. Той говори през устата на Dorante⁸⁰ за несравнено по-леката задача на трагика в сравнение с тази на комика; за това, как е много по-лесно „да се бориш в стихове със съдбата, да обвиняваш провидението и да клеветиш боговете, отколкото да вникнеш, както трябва, в смешното на хората“. Когато рисуваме митически герои, вие постъпвате, както искаме; никакво правдоподобие не ви задължава, вие се предоставяте на въображението си, изнасяте чудото вместо исти-

⁷⁸ Думите са вложени в устата на Argimont, продавач на дантели.

⁷⁹ Вж. E. Rigal, Molière, I, Paris (1908), 12, 47; M. Wolf, Molière, München (1909), 294.

⁸⁰ Molière, Critique de l'Ecole des femmes, сцена VII.

ната. „Но когато рисувате хора, трябва да рисувате от натура. Нужно е портретите да приличат; и вие не сте достигнали нищо, ако не бъдат познати там хората на вашия век.“ Не с правилата на Аристотел и Хораций се пишат неща, които ви карат да се смеете, а с верен усет за истината около вас, за смешното в характерите и в идеите, мисли той. А този усет е отреден дял само за писатели като Молиер.⁸¹

Присъщото на класици и на реалисти, на Молиер и на Балзак, изкуство за създаване поразително сходни с действителността лица се среща и у представители на по-нови школи в литературата. Разбира се, и у тях то възлиза пак към същата основна черта на духа, която характеризира онези биописци и психолози: то стои в пряко съотношение със запаса от непосредствени впечатления, добити чрез дълго школуване у великия учител на всички сърчности, живота. Добро доказателство за това ни дава един от най-талантливите белетристи през втората половина на XIX век, Алфонс Доде, израсъл под могъщата сянка на Балзак, Дикенс и Флобер и като тях достоен застъпник на поетическия реализъм.

Доде ни разказва сам историята на някои от своите романи.⁸² Критиката и психологическата анкета гождоха да установят правдата на неговите изявления. При внимателен прочит на *Tartarin*, *Numa Roumestan* и *Petit chose* един такъв литературен критик, какъвто е Жул Леметр, не можеше

⁸¹ Срв. моя очерк за Молиер, в Творчество и критика (1938), 23 нм.

⁸² A. Daudet, Souvenirs d'un homme de lettres (1888), „Histoire de mes livres“.

да не забележи, че авторът не разказва и не описва нищо, което не е видял или което не е извел от видяното. „Неговият начин да гледа е вече творчество и околото му знае тъй да открива, като че знае мира.“ Старанието на Доде да остане верен на опита отива дотам, че всички негови разкази, като наченем от *Lettres de mon moulin* и стигнем до първия му роман, могат да се разпределят на пет или шест групи според местата и средите, където той прекарва най-дълго: Ним и Прованс, Алжир и Корсика, Париж най-сетне, и то Париж весел, Париж народен, Париж светски, Париж разбойнишки и Париж през време на обсадата.⁸³

Каква част истина и каква измислица има във всяка книга, това излага сам Доде в своите спомени за записните си книжки и в показанията си пред психолога Алфред Бине. Крайно впечатлителен, той е по собствения си израз само „regardeur d'humanité“, само „merveilleuse machine à sentir“. Той вижда и наблюдава всичко: благородници и учени, фабриканти и буржоа, аферисти и самохвалци, честни работници и авантюристи – вижда ги в тяхната среда, в техните усилия за място под слънцето или за влияние и величие, вижда ги в смешни или в трагични положения и в най-малките прояви на техния характер. Вродени свойства на ума и вкус за възпроизвеждане на живота правят от Доде един голям реалист. „Аз бях на 10 години, пише той в *Trente ans de Paris*, и вече тогава бях измъчван от желание да изляза вън от себе си, да се въплътя в други същества, бидейки обхванат от някаква мания за наблюдение, за отбелязване всичко човешко. Моето най-голямо развлечение във време на разходки беше

⁸³ Jules Lemaitre, *Les Contemporaines*, II, 279, 281.

да си избира някой пътник, да го проследя из Лион, по стълките на лутанията му или работите му, за да се отъждествя с живота му и разбере скритите му интереси.“ Нали това е страстта и на Балзак по разказа му в *Facino Cane*? И оттам сходството в методите и целите на двамата романисти, изобразили тъй вярно типове и условията на своето време; оттам и значението на богата поетическа хроника за XIX век, което се пада на произведенията им.

От анкетата на Бине⁸⁴ ние узнаваме, че поголемият брой лица в романите на Доде са взети от действителността, взети са с всичката сложност на характерите си и дори с истинските си имена. (Така и руският последовател на Балзак и Мопасан Александър Куприн, признава,⁸⁵ че вземал лицата си от улицата, запазвайки в литературата истинските им имена от боязън да не накърни целостта на видението си.) Наблюдението у Доде, подкрепено от държаните дневници и бележки, които трябва да припомват после бързотечните впечатления, засяга не толкова външното, колкото вътрешното. Той има твърде отчетливи зрителни възприятия, както се вижда от изобилните, чисто окулярни подробности в книгите му; но интересуват го, на първо място, думи и пантомими, в които се разкрива целият живот. Идеалът му е една по възможност пълна зоология на духовния човек. Разходките из улиците му откриват неизчерпаемо поле за изучавания. Той следва сякаш съвета на братя Гонкур: „Да гледате мъже, жени, салони, улици, да изучавате постоянно хората и нещата далеч от

⁸⁴ A. Binet, *L'Année Psychologique*, I (1895), 87.

⁸⁵ Срв. Fr. Lefèvre, *Une heure avec...*, I, 191.

книгите: ето четивото на съвременния писател.“ Които иска да внуши впечатление на правда в изображението си, той трябва да използва истински думи, да предава истински случаи, мислят известните братя романисти.⁸⁶ Бидейки обаче на стари болен и лишен от възможност да прави разходки, Доде съсредоточава всичкото си внимание върху себе си, наблюдава и анализира болестта си, описва страданията си. За да не се влияе от каквито и да е теории и предубеждения, верен на своята метода да изучава по модел, той не чете никакви книги по медицина и се старае да схване личното си състояние в неговите съвсем особени отсенки. После, Доде не обича да обобщава. Той не напуска никога материалния факт, гържи здраво на отделното наблюдение, на индивидуалната нота и досущ като Гьоте не храни симпатия към идеи и доктрини, изложени напълно абстрактно. В цялата си посока да мисли и да разбира света той се явява художник, за когото наблюдението е главен извор на образите и портретите.

Естествено това не изключва сътрудничеството на едно подвижно въображение и как Доде умее да комбинира реално с измислено дори в романи, които искат да предават самата правда на живота, показват собствените му думи относно *Fromont jeune et Risler aîné* в интимния му бележник: „За Д... Странна смес от фантазия и действителност у този писател. Когато той пише книга с наблюдения, етюж върху буржоазните нрави, той внася всякога нещо фантастично, поетическо. Когато, напротив, той създава произведение с чиста фантазия, дори звездите говорят като хората днес.

⁸⁶ *Goncourt, Journal*, II, 219, III, 263.

Всякога между небето и земята, африкански скакалец.“ Но това самонаблюдение би могъл да направи с не по-малко основания и Балзак.

Ако според Флобер оригиналността на писателя се състои преди всичко в „индивидуалния му начин да вижда и чувства“, несъмнено е, че неговият най-гаровит ученик Ги де Мопасан притежава това качество в твърде висока степен подобно на Доде. Още от младини Мопасан свиква да наблюдава обществото наоколо си, гражданите и селяните в Нормандия – като запомня изразителното в нрави, местен говор и физиономии. Тези възприятия остават запечатани в духа му по-добре, отколкото ако бяха внесени в бележници, и с тях той разполага като с оригинални документи, като с току-що чути думи или видени сцени. Войната от 1870 г. му открива нова област на наблюдението; войникът влиза в нова човешка атмосфера, има нови преживявания – и тях той възпроизвежда с разкази, от които *Boule de Suif* остава най-знаменит. Чиновник отпосле в Министерството на мореплаването, след това в Министерството на просветата, Мопасан прибавя към описанията си на селото и на войната новели от гражданско-бюрократическото общество, все тъй наситени с багрите на действителността. Как той схваща задачата си като реалист, показва ни признанието му в романа *Notre Cœur*:

„Въоръжен с око, което схваща образи, положения, жестове с бързината и точността на фотографски апарат, и надарен с проникателност, с усета на естествения романист (като усета на ловджийско куче), той трупаше от заран до вечер професионални сведения. С тези две качества, тъй прости, именно с явни видения за формите и инстинктивна интуиция за скритото, той придаваше на книгите си

– където не личаха обикновените намерения на писателите-психолози, но където се чувстваха откъси от човешки съществувания, грабнати от действителността – баграта, тона, изгледа, движението на самия живот.“

Напътван известно време от Тургенев, Мопасан прилага в повестите и романите си все по-усърдно една пречистена реалистична метода, лично почувствана, която го отделя както от правоверния натурализъм на Зола, така и от доктрината на чистото изкуство, проповядвана от Флобер, за да се доближи до възхновенето на руските романи от типа на *Пролетни води*.⁸⁷ Той разбира отлично, че грубото подражание не е още правда на изкуството и че истинското художествено претворяване предполага вкуса за композиция, за прегрупирание на подробностите и спазване икономия в чертите, с което се постига една много по-внушителна картина на живота.

⁸⁷ Срв. René Dumesnil, Guy de Maupassant (1933), 73 нм., 82 нм., 174.

3. Глава

АФЕКТИ И ВЖИВЯВАНЕ

1. ЕМОЦИОНАЛЕН ЖИВОТ И ИЗРАЗНИ ДВИЖЕНИЯ

Картина на живота обхваща както впечатления от видимото и целия сетивен опит, така и духовната същина на човека с неговото съзнание, неговата мисъл и неговите най-субективни реакции спрямо възприятията, именно чувствата и желанията. Голямото разнообразие на емоционално-волевите явления заедно с грамадното им значение за съществуването на индивида и обществото е било винаги главен предмет на поетическото възсъздаване. Но неспособен по самото естество на нещата да надзърне пряко в душите на онези, които привличат погледа му, за да изобрази тези явления, поетът търси начин да се възмогне до тях с помощта на множеството изразни движения. Последните, взети като органически рефлекс, не представят никакъв прост „симптом“ на психическите състояния, както се мислеше по-рано, а неразделна тяхна съставна част, истински конститутивен елемент на цялостния психофизиологичен процес.¹

¹ Срв. Müller-Freienfels, Das Gefühls und Willensleben (1924), 360 нм. и по-горе.

При чувствата се прави разлика между силни, средни и умерени техни степени. Умерените чувства, „настроенията“, настъпват най-често бавно и незабелязано, без да са всякога видимо мотивирани. Съзнанието при тях тече по-спокойно, показва по-голям обем и улеснява значително асоциациите и мисленето. Средните чувства раздвижват в по-голяма мяра духа, но без да пречат на яснотата на представите и на активната мисъл. Силните чувства обаче, „афектите“, настъпват бързо и по най-определен повод, траят късо, стесняват обема на съзнанието и по правило затъмняват разума, като парализират в някои случаи волята. Между този род емоционални преживявания и всички близки латентни състояния, обусловили характера и темперамента на човека, именно наклонностите и страстите, психологията прави известни разграничения, не безинтересни и за разбиране делото на художника. Афектите са нещо първично, инстинктивно, напрегнато, а наклонностите и страстите – прояви от вторично и по-сложно естество, понеже предполагат пресметливост или хладна воля. „Афектът, казва Кант, действа като водно течение, което скъсва бента: страстта – като поток, който дълбае все по-дълбоко в леглото си... Където има много афект, там има малко страст... Афектите са честни и открити, страстите, наопаки, лукави и прикрити.“² Страстите се различават и от наклонностите. Ако последните са насочени към задоволяване истински нужди на човека, първите, като придобити в течение на опита, водят към удоволствия в разрез с нуждите и нарушават час-

² Kant, Anthropologie, I Theil, III Buch, § 74; срв. и G. Dumas, Traité de psychologie I (1923), 480 нм.

тично или напълно душевното равновесие. Общото за всички тези разрези емоционално-волеви прояви и характерното преди всичко за афектите е, че те ни се разкриват отчетливо чрез множество физиологични спътници – изразните движения. Афектите на възбуда, а то са озлобението, гневът, досадата, възхищението и т. н., и афектите на потиснатост, т. е. срамът, страхът, разкаянието, загрижеността и т. н., се издават явно чрез съответната лицева мускулна инервация, чрез жестове и други лесно головими органически промени. Движения на главата, мръщене на челото, махане с ръце и ред подобни прояви, тъй общопознати, се наблюдават успоредно с промени в погледа, със смущение в кръвообращението и секрециите (побледняване, изчервяване, изпотяване), с плач, въздишки, настърхване на кожата, разтреперване и т. н. Този първичен „език“ на мимиката, който допълва същинския език, словото, е нещо напълно спонтанно и съвсем непредвидено. Цялото тяло може да се превърне в някакъв комбиниран жест, наложил печат върху психическите състояния, така че има напр. пантомими в театъра, когато дадена сцена изнася играта на чувства и намерения, без да бъде произнесена нито една дума.

Познанието на този род изразни движения не е било никога чуждо на писателите с развит усет за душевното. Видяхме вече как Молиер наблюдава „маниери“ и „гримаси“ на комичните си първообрази, без да изпуска от внимание дори диалектната багра на говора им, тъй показателна в някои отношения. Отбелязахме също, че Балзак „стенографира“ наум разговора на лицата, дирейки в модуляцията на гласа връзката с мимиката и жестовете. Алфонс Доде изрично свидетелства, че един чужд вътрешен свят му се представял най-ясно чрез чутите гуми

и физиономията, огледало на душата; и Саргу, граматикът, в съгласие с него твърди, че не бил изобщо в състояние да отдели сърдечните пориви от техните външни знаци, от пантомимата и говора, които ги материализират.³ Още Лабрюйер забелязваше в своите *Максими* (1665): „В тона на гласа, в очите и в изгледа на лицето, което говори, има не по-малко красноречие, отколкото в избора на думите... Всички чувства имат свой гласов тон, свои жестове и лицево изражение, присъщи тях; и тази връзка, добра или лоша, приятна или неприятна, прави хората да ни харесват или да не ни харесват.“ Съвременният романист Андре Жид, като излага етапите, през които минавала работата му над дадено произведение, и принципа си за вникване в душите, спира внимание на контраста между груба измислица у посредствения автор и остра наблюдателност у даровития: първият „построява“ изкуствено своите лица, движи ги сам, кара ги да говорят чужди тям неща, когато вторият се задоволява да ги слуша и да гледа как те сами действат.

„От първия ред на моята книга, пише Жид, аз съм търсил прекия израз на състоянията на моя герой – думите, които са непосредствено откровение на вътрешните състояния, а не рисунъка на това състояние... Истинският романист чува своите лица да говорят още преди да ги познава, и тъкмо според това, което чува от тях, той почва да разбира малко по малко кои са те. Казах: и да гледа как действат, понеже, колкото го мен, езикът ме уведомява по-скоро, отколкото жестът... И все пак аз виждам лицата си; но не толкова техните подробности, колкото тяхната

³ A. Binet, L'Année psychologique, I, 74.

скупност и по-скоро – техните жестове, походката им, ритъма на движенията им.“⁴

Как жестове и мимика пренасят писателя в душевното състояние на героите му, свидетелства ни граматикът Анри Бек. Работейки над някоя своя пиеса, той застава пред огледалото, правел гримаси и заемал това или онова положение. „Аз работех пред огледалото, аз търсех да угадя жестовете на моите лица и чаках да ми дойдат на уста истинските думи, точната фраза.“⁵ Вживяването и напрегнатото внимание тук довеждат до разкриване на чувства и език у въобразените лица.

Ако Балзак мисли, имайки на ум героинята на романа си *La Femme de trente ans*: „Жените имат непограждаем талант да изразяват чувствата си, без да прибавят го твърде живи думи; тяхното красноречие се заключава особено в акцента, жеста, гържането и погледите“; и ако груг път, в *La cousine Bette* този романист забелязва, че гържането на жената било само по себе си „цял език“ (tout un langage) и че би било твърде интересно да се проучат „всички движения, жестове, погледи, тон в говора“ при дадено поведение, с това се подчертава едно архичовешко свойство, една типична особеност на афектите като психомоторно явление. Как сам Балзак използва тези движения и жестове, за да схване най-определено навиците, страстите, възвращенията, може да се види от множеството указания в романите му, напр. от този пасаж в първия от посочените романи:

⁴ A. Gide, Journal de Faux Monnayeurs, 93, 97.

⁵ Jacques Copeau, Etudes d'art, dramatique (1923), 13.

„Начинът, по който маркизата беше се облакъттила с две ръце на креслото и събираше краищата на пръстите си от всяка ръка, като си играеше с тях; изкривяването на шията, отпускането на умореното, но гъвкаво тяло, което изглеждаше също сломено в креслото, както и отпускането на краката, безгрижието на позата, пълните с умора движения – всичко издаваше една жена без интерес за живота, която не е познала удоволствията на любовта, но ги е мечтала и която се огъва под бремето, с което я потиска наметта ѝ...“⁶

Оставам ли субективната страна в тълкуванията на тези или онези афективни белези, обща за всички писатели-реалисти се оказва методата им да разкриват чувства, страсти, волеви побуди с помощта на видимите техни прояви. Сервантес, който разбира прекрасно този начин на психологическо отгадаване, кара влюбения Дон Кихот да поръчва на оръженосеца си, когато го изпраща с писмо до Дулцинея:

„Внимавай добре и запомни как тя ще те посрещне, дали мени баграта на лицето си, като приеме писмото ми, дали става безпокойна и се изчервява, като чуе името ми..., дали тя не преминава от нежно към сурово настроение, или от рязък към любезен тон; дали тя не посяга с ръка да регулира косата си, макар че няма какво да се регулира... Трябва да знаеш, Санчо, че жестовите и движенията, които влюбените правят, са сигурен знак за това, което става вътре у тях.“⁷

Не само в чистата литература, но и в мемоарите за личности, които като писатели, художни-

⁶ Balzac, La Femme de trente ans, III.

⁷ Сервантес, Дон Кихот, ч. II, гл. X.

ци, политически дейатели и т. н. интересуват поколенията, ние търсим същите любопитни данни за един характер, за даден темперамент, за всеки начин да се реагира вътрешно на впечатления и мнения чрез съответните мимични отражения, допълнили думите.

За Гьоте напр. съвременникът му Heinrich von Voss пише: „Когато се оживи (в беседа), той не може да се удържи да седи на канаето, скача, ходи насам-натамък из стаята и всяка жестикуляция, несъзнателна за него, става жив език. Да, този човек говори не само с органа на словото, но и със стотина други органи, неми у другите; и очите му излъчват огън, преизпълнен с душа.“ Друг познаник на Гьоте, като изброява темите на разговора си с него, забелязва, че всичко това оставало все пак мъртъв скелет, понеже липсвала в съобщенията „магията на неговия говор, на живата му мимика, на неговия приятен, до днес мощен и звучен глас“. А трети мемоарист, говорейки за чутото от автора на *Фауст*, добавя: „Не мога обаче да премълча как бях неведнъж дълбоко покъртен отчасти от думите му и повече от тона на гласа му, от израза на лицето му и от движенията на ръцете му.“⁸

Как писателят-художник използва подобен благороден материал за своите психологически наблюдения и характеристики, говорейки на предметната ни мисъл и помагайки на възвръщането ни в разни състояния, проличава от безброй класически примери. Ето един-два случайно подбрани. В своя *Невска перспектива* Гогол ни представя влюбения художник Пискарев, както той следи на улицата една дама, пленила въображението му:

⁸ W. v. Biedermann, Goethes Gespräche, IV, 12; II, 213.

„Молодой человек, во фраке и плаще, робким и трепетным шагом пошел в сторону, где развевался вдали пестрый плащ, то окидывавшийся ярким блеском по мере приближения к свету фонаря, то мгновенно покрывавшийся тьмою, по удалении от него. Сердце его билось, и он невольно ускорял шаг свой. Он не смел и думать о том, чтобы получить какое-нибудь право на внимание улетавшей вдали красавицы... С тайным трепетом спешил он за своим предметом, так сильно его поразившем, и, казалось, гивился сам своей дерзостью. Незнакомое существо, к которому так прильнули его глаза, мысли и чувства, вдруг поворотило голову и взглянуло на него... Она взглянула сурово, чувство негодования проступило у ней лице при виде такого наглого преследования; но на этом прекрасном лице и самый гнев был обворожителен. Постигнутый стыдом и робостью, он остановился, потупив глаза; но как утратить это божеество и не узнать даже того святилища, где оно опустилось гостить?... Проходящие реже начали мелькать, ... и ему показалось, как будто легкая улыбка свернула на губа ее. Он весь угрожал и не верил своим глазам... Но дыхание занялось в его груди, все в нем обратилось в неопределенный трепет, все чувства его горели и все перед ним окунулось каким то туманом... Не слыша, не видя, не внимая, он неся по легким следам прекрасных ножек, стараясь сам умерить быстроту своего шага, летевшего под такт сердца. Иногда, овладевало им сомнение, точно ли выражение ее было так благосклонно... Он видел, как незнакомка летела по лестнице, оглянулась, положила на губы палец и дала знак следовать, за собою. Колени его дрожали; чувства, мысли горели; молния, радости нестерпимым острием вонзилась в его сердце. Нет, это уже не мечта!“⁹

⁹ Н. Гоголь, *Арабески*, ч. II, Невский проспект (1834).

Като сравнение към това глъжко описание у Гогол ще приведем няколко реда от друг майстор на руската проза, от Толстой, гдето пак едно подобно душевно състояние, една любов е загатната със същите средства:

„Польщенный молодой человек с кокетливой улыбкой молодости ближе пересел к ней и вступил с улыбающейся Жюли в отдельный разговор, совсем не замечая того, что это невольная улыбка ножом ревности резала сердце красневшей и притворно улыбавшейся Соли. В середине разговора он оглянулся на нее. Соня страстно-озлобленно взглянула на него и, едва удерживая, на глазах слезы, а на губах притворную улыбку, встала и вышла из комнаты. Все оживление Николая исчезло. Он выждал первый перерыв разговора и с расстроенным лицом вышел из комнаты отыскивать Соню... Из другой двери вышла красневшая Соня, сквозь слезы что-то злобно шепчущая...“¹⁰

Прекият рисунък на чувствата в тяхната игра и смяна, в техните отсенки, в тяхната сложност, в тяхното засилване или отслабване е тук нещо невъзможно и идея за всичко ние получаваме само благодарение на указанията из областта на физиологическите съпътници, а също и на променчивите представи и мисли. Вървеж на лицата, изменен пулс и дишане, особен израз на очите, насока на вниманието, възбуден шепот, изчервяване и сълзи и т. н. – ето материала от възприятия – като прибавим и произнесените думи, – из който нашето въображение строи един свят от хора, разби-

¹⁰ Л. Толстой, *Война и мир*, ч. I, гл. XII нм.

райки по симпатия и онова, което е най-важно: настроенията и афектите. В случая изразните движения, били те символически или подражателни, се явяват също такъв телесен резонанс, само че по-първичен, какъвто е по своето потекло и езикът, тази звукова мимика, дошла да повиси до неумовност нашата способност за изказване и да подтикне мощно развой на човешкия ум. И както думата, словото, е нещо повече от „значение“ за разума, щом загатва чрез тон и чрез други качества известно органическо възбуждение, така мимико-осезателните белези ни убеждават в радост и страдание, в ревност и злоба, в надежда и отчаяние някак пряко, стига да сме ги схванали сами или да ни са добре изтъкнати от другия. Интуитивното тълкуване на физиономия и характер би било невъзможно без неволните „изразни прояви“, този важен дял от общия емоционално-моторен комплекс.¹¹

Как Вазов се опитва да ни представи, да ни внуши по-право, реалистически своите герои в *Пог изгото*, показва ни само един пример. Стариият и болен чорбаджи Юрган изпъква живо пред нас с холеричен темперамент и в момент на ярост, като доловим неговия „намусен“ и „намръщен“ вид, като го видим да „трепере като лист от гняв“, да „крещи побеснял“, да се качва бързо по стълбите въпреки умора и слабост (понеже яростта е „гальванизираща“ нозете му), да се запътва „тиришката“ към зетя си, при когото влиза „страшно пребледнял“ и с „бурни бръчки по челото“ и т.н.¹² Всички тези черти ни подсказват определен род афектация, чиито причини са разяснени в пряка характеристика или

¹¹ Срв. К. Müller-Freienfels, ц. с., 356 нм. и по-горе.

¹² Ив. Вазов, *Пог изгото*, ч. II, гл. III-IV.

в диалог. Йовков прибегва до такава метода дори когато ни рисува животни, напр. кучето Балкан. „Угасналите“ очи, които като че „ридаят“, „тежкото“ дишане, ленивият ход, люлеенето на тялото и т.н. трябва да ни загатнат „дълбокото, почти човешко страдание“ и „тежката меланхолия“ на това куче, което по-рано, преди нещастieto си, е имало „упорен и строг“ поглед, гледало е „с надменно и гордо презрение“. Йовков пише:

„Бедният Балкан! Той изглеждаше неузнаваем сега: отслабнал, измъчен, с угаснали и влажни очи, в които поглеждаше някаква безмълвна и голяма скръб, едно дълбоко, почти човешко страдание. Разбрано и ясно, и без гумите, които му липсваха, тия изразителни очи разказваха, оплакваха се, ридаяха... Той беше уморен, из разкритите му уста висеше влажният му език, от тежкото и ускорено дишане се люлееше цялото му тяло..., доверчиво и кротко поглежда с угасналите си и тъжни очи. После пристъпва..., престава да диша силно, затваря очи и подлага глава да го помилват.“ И по-нататък: „Балкан изглеждаше търпелив и неуморен. Понякога той изпадале в странна и тежка меланхолия. На ласките отвърщаше хладно или дори никак не отвърщаше, вървеше бавно и лениво, опашката му увисваше повече, но сега очите му гореха и в тях се четеше такава скръб, такъво нямо и страшно страдание, че трогваше и смущаваше всеки, който го срещнеше.“¹³

¹³ Й. Йовков, *Разкази*, I (1917), 79, 86, 92.

2. ЛИЧЕН ОПИТ И ВЖИВЯВАНЕ

Рисункът на афектите е най-трудна проблема между другото и за това, че в действителност рядко се касае за отделни, изолирани и прости емоционални състояния и най-често ние имаме техните съединения, при което единичните чувства се вестяват ту като сума, която отговаря на няколко сходни преживявания, ту като спойка от различни по характер елементи.¹⁴ Първият вид означават еднаква оценка, еднакъв жизнен интерес и еднакво държане спрямо опита; менят се само отсенките на възбуждение и на физически отблясък. Вторият вид изключват всяка организация и хармония на чувствата, тъй като налице е една борба между противоположни настроения, една чудна смес от несъединими наглед реакции, напр. от „възхищение и мъка“ при учениците на Сократ, когато те идват за последна среща с него, по разказа на Платон. Като пример, би могло да се посочи тук и състоянието на Огнянов в *Под игото*. При един решителен случай в живота си, при раздяла с другари след потушаване на въстанието, той чувства „вулкан от страдания“ в гърдите си, който се излива в „горещ поток сълзи“. Какво изпитва този „железен“ момък в един момент, когато „мъжеството му се лопне“ и той „плаче с глас“? Авторът пояснява: „Мъкотия, разочарования люти, угризения на съвестта, болест за безчетните жертви на халос; при това любов безнадеждно убита, озлобение, безутешност, чувство на усамотение и на безцелност в живота, рой възпоминания, и светли и мрачни – ед-

¹⁴ Срв. Н. Höffding, *Humor als lebensgefühl*, Leipzig (1918), 23 нт.

накво отровни – всичко беше в тия сълзи. Той насърчаваше тия бедни хора, жертви на пожара, разрушен от него и от другарите му, а сам беше съкрушен и убит. Той се мъчеше да има самооблагане пред клисурците, когато из неговото сърце течеха кърви и то се гърчеше в гърдите му като пребита змия.“¹⁵ Върху фона на отчаянието, като основен афект, са се наслагали редица други афекти и настроения, взети в своята органическа преплетеност и като сума на едно духовно аз, което се развива под влияние на определен характер и определени условия в живота. Да се разнищи поне отчасти тази тъкан от вътрешни вълнения и да ни се представи тя правдиво като ток на съзнанието във връзка с всички външни обстоятелства и всички нейни прояви, еднакво физиономични черти, думи и изразни действия, е благодарна задача за поета.

Но ако художникът-психолог се интересува особено от компликациите у разни индивиди, физиологът като учен държи сметка главно за типичните външни спътници на афективните състояния в техния по възможност чист вид и в тяхната последователна смяна. Идея за това второ гледище ни дава Дарвин, когато въз основа на обилен материал и на собствени наблюдения нахвърля обстойна картина на разните видове изразни движения и симптоми. Той представя напр. страха в този вид: най-напред, широко отворени очи и уста, повдигнати вежди, спиране дъх и обща неподвижност, удари на сърцето към ребрата, побледняване на лицето, студена пот, настръхване на космите по ръцете, треперене на повърхностните мускули; после, в зависимост от нарушената дейност на сър-

¹⁵ Ив. Вазов, *Под игото*. Епилос, гл. II и III.

цето, настъпва ускорено дишане; слизестите жлези не работят правилно, поради което устата захватва или се затваря и отваря често; всички мускули на тялото треперят, най-напред устните; от тази сухост и тоба треперене гласът става сипкав, неясен или спира; сърцето бие дише, настъпва безсилие и смъртна бледност; бузите треперят отпуснати, преглъща се бързо, очите се втренчват в предмета на страха, ръцете се простират или вдигат и т. н.¹⁶

Това е нормалната схема, синтезата въз основа на множество проучвания.¹⁷ Този опит да се изтъкнат вариациите и еволюцията на афекта предполага у специалиста подготовка и умение да се наблюдава, после дар за обобщаване, както и вещина в обяснението. И той може да се повтори със същата изчерпателност и същия тънък усет за всички „символични“ или просто съставни физиологически моменти, за всички емоционално-инстинктивни състояния с техните безброй видове и форми. Моралистът, който прави практическа употреба от наблюденията си върху афективния живот, също тъй се домогва до една по-обща схема на разните човешки увлечения и наклонности; и съумее ли да ги анализира правилно, дава ни най-интересни психологически приноси. Сенека напр. описва в диалога си *De ira* („За гнева“) така мимично-изразните в случая белези:

„Ако искаш доказателства, че тези, които са завладени от гняв, не са с ума си, погледни тяхната външност; защо-

¹⁶ Ch. Darwin, *The Expression of emotion in man and animals*, London (1873), 289 nm.

¹⁷ Срв. R. Müller-Freienfels, *Das Gefühls- und Willensleben* (1924), 105.

то тъкмо явните белези на лудостта, т.е. гръзкия и заплашителен поглед, мрачното чело, страшното лице, ускореният вървеж, разтрепераните ръце, промяната на цвета на лицето, усилено и запъхтяно дишане, се наблюдават и при гнева. Очите се възпламеняват, мятат искри, жива червенина покрива цялото лице под влияние на кръвта, нахлула от сърцето, устните треперят, зъбите са стиснати, косата настърхнала, дишането е затруднено и съскаво, ставите пращат при извиването си, неясни и откъслечни изрази се примесват към стона и рева, ръцете непрестанно се готвят, нозете се удрят о земята, цялото тяло е в движение... Зная, че и гругите афекти не могат да се крият, че развратът, страхът, смелостта носят своите симптоми и се предугаждат... Но къде е разликата? Другите афекти само се показват, а гневът изпъква...“

Продължавайки да разкрива така в много подробности патологията на гнева, философът от I век съчетава чистата теория с педагогическите цели подобно на последователя си Плутарх, от когото също имаме един трактат по този предмет: „Аз намерих, говори едно от лицата в диалога му *За гнева*, че обхванатите от гняв менят поразително лицето си, баграта му, вървежа си, гласа си, и така у мен се запечата една картина на тази страст, която ми направи непоносима мисълта да бъда съгледан в такъв обезобразен вид и в такъв душевен смут от моите приятели...“ Поетът с талант – както в цитираните по-горе примери, – рисувайки такива състояния, оставя настрана всяка теория и спира поглед само на конкретното и частното, обогатявайки така сумата ни от живи представи и повисявайки способността ни за вживяване и за художествена илюзия. Вазов напр. рисува страха и уплахата на Огнянов при бягството му, като ни го

представя как „слухти“ в скривалището си, „превърнат на една статуя“, при очакване на нападението; той казва: „Очите на Огнянова се изпулиха големи, страшни, косата щръкна, като бодили. Той насочи конвулсивно револвера, готов.“¹⁸ Чрез такива и чрез множество подобни черти оживява пред нас рисуваното лице с всичката сложност на вътрешни и външни моменти, загатнати от поета.

Поетът постъпва в случая досущ тъй, както и всеки практически физиономист, само че той се отличава с по-голямо внимание и по-голям интерес за този род явления, следи ги неуморно, помни ги добре и, което е най-важното, чрез ясна картина на изразните движения и чрез усредена мисъл върху представите и поводите, които предизвикват чувствата или подхранват страстите, той възобновява толкова ясно забелязаното у другите, че се вживява напълно в него, поставяйки се на мястото на изучаваното лице, забравяйки себе си. Постигне ли това, за него е лесно да рисува състояния, за които лични причини е нямало; състояния, които се преживяват само по художествена симпатия. Защото съвсем не е необходимо да достига личният опит на самия поет до онзи пароксизъм на възбужденето, който е предмет на рисунъка. Достатъчно е да има у поета само наченки, само възможности за настроения, чувства, влечения, страсти и начини на мислене, на разбиране нещата от особени гледища, за да има той почва под нозете си при възпроизвеждането им и да открива хипотетически всичката обективна правда. Вниманието, отправено към определена верига представи и към свързаните с тях чувства и волеви импулси, има тази

¹⁸ Ив. Вазов, Под игото. Епilog, гл. II и III.

последница, че повисява естествените по-слаби форми на тези същите състояния, както те гредят в душата на всекиго, стига той да е имал достатъчен опит зад себе си. И като се отстранят за момент всички други елементи на съзнанието, като се извика пред вътрешното око във възможните пластични очертания наблюдаваното някога, възкръсва тутакси, изневиделица, и чисто емоционалното. Поставен в това настроение, художникът улучва вярно гумите, които изказват най-добре състоянията: гумите на лицата, взети в тяхното органическо възбуждение и афектация.

Задачата на поета се досяга тук отблизо със задачата на сценичния художник, на артиста. Този артист, повикан да възсъздава граматичните образи, трябва да улучи „линията на интуицията и на чувството“, за която ни говори Станиславски в книгата си за творческата работа на Московския художествен театър.¹⁹ С оглед на Чеховите пиеси, които изискват съвсем особено психично пригаждане на артиста, той казва: „Для вскрытия внутренней сущности его произведений необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин.“ Това важи за всяко художествено произведение, но при чеховското преплитане на външно и вътрешно действие, при неговото изкуство да създава настроения, които раздвижват и разтърсват дълбоко, друга метода за тълкуване, особено в плоскостта на чистото и обективно съзнание, се явява неуместна. За да играе пиесите на Чехов, артистът трябва да се добере до „златоносната руда“ на душата му, да напегне всичките сили на

¹⁹ К. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Ленинград (1928), 370 нт., 384.

своето художествено „свръхсъзнание“. Защото Чехов е импресионист, символист, реалист и натуралист едновременно. Когато напр. той ви представя мъж и жена при лунен изгрев, които не говорят почти нищо, и когато върху фона на един далечен балс, който загатва за еснафска бедност на духа, вие чувате неочаквано вопъла на влюбената девойка заедно с краткото ѝ възклициание: „не мога..., не мога..., не мога“, тази сцена, макар и да не предава, формално взето, много неща, всъщност „възбужда бездна от асоциации, спомени, безпокойни чувства“. Как могат да се възпроизвеждат тези съдържания, ако не дойде едно интуитивно разбиране с помощта на художествено вживяване? „Все эти часто не передаваемые словами настроения, предчувствия, намеки, ароматы и тени чувств – пишет Станиславски, който от сценичен опит знае тази граматична проблематика – исходят из глубины нашей души, соприкасаются там с нашими большими переживаниями, религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия. Эта область точно пропитана взрывчатыми веществами, и лишь только какое-нибудь наше впечатление или воспоминание, как искра, коснется этой глубины, душа наша вспыхивает и загорается живыми чувствами.“ Артистът не би могъл да опише пътя си на сродяване, тъй сложен и тъй труден, с всички тези афективни състояния, понеже по-голямата му част води през дълбочини на душата, недостъпни за чистото съзнание. Правдата на чувствата и страстите се постига с помощта на едно отъждествяване, което използва всички външни данни на въобразените лица и всички техни думи, подобно на по-

ета, който пръв убежда артиста в този илюзорен свят.

Показанията на писатели от разни страни и от разни времена не ни оставят в неизвестност и по тази точка от психологията на литературната личност. Балзак разказва, както видяхме по-горе, как прониква интуитивно до душата, без да забравя тялото; как схваща външните подробности така, че отива отвъд тях; как има способността да живее подобно на дервиша от 1001 нощ живота на лицето, върху което се спира вниманието му. Недоволен от онова, което само случайно му попада за наблюдение, той тръгва на лов за типове, за документи на човешката душа. Той проследява лицата, забелязва облекло и маниери, подслушва думи и тъй бързо се сродява с душите им, че почва да мисли като тях. Така и Доде, когато изповядва своята страст да гледа, да изучава, да проследява хората и да вниква в чуждите души, за да си набави документи за своите поетически психограми.

Сходни изявления прави и Гьоте, „класицизмът“ на когото не изключва ни най-малко похватите на „реалистите“ от по-късно. Във форма на проста максима върху живописца той хвали веднъж Албрехт Дюрер за неговото „задушевно реалистично съзерцание“, намирайки че смъртното, безформеното и безпочвено фантазиране му вредило.²⁰ За поезията той не мисли по-иначе. Въставайки срещу естетите, които се мъчат да изкажат абстрактно същността на поетическото създаване, Гьоте мисли, че правилната и кратка дефиниция тук била: „Живо чувство за състоянията и способност да бъде то изказано.“²¹ (Сродна е формулата на братя

²⁰ Goethe, Maximen und Reflexionen, Kunst XIX.

²¹ Eckermann, Gespräche, 11.VI.1825.

Гонкур: „Цялото изкуство се свежда към това да се вижда, да се чувства, да се изказва.“²²) А с оглед към Шекспир в една статия, гдето се набляга едновременно и на външни наблюдения, и на вживяване в характеристиките, Гьоте мисли: „Най-високото, до което може да достигне човек, е да съзнае собствените си намерения и мисли, да познае самия себе си; това го напътва да узнае правилно и чуждите души. Има хора, които са родени с естествено разположение за това...“ Едни от тях използват гарбата си (засилена и от опита) за практически цели; други, именно поетите, си служат с нея за чисто идейни цели.

„Наречем ли Шекспир един от най-великите поети, пише Гьоте, ние признаваме същевременно, че не тъй лесно всеки, който изказва своите съзерцания, ще даде възможност на читателя да познае в същата висока степен света... Всичко, което тайнствено се носи във въздуха при една велика световна грама или се крие в сърцата на хората в моменти на крупни събития, бива изказано; това, което умът боязливо крие, се изнася тук на дневна светлина без стеснение; ние узнаваме истината на живота, без да се сетим как. Шекспир се сродява с духа на вселената: като този дух той прониква в света; нищо не е тайна за тях; но докато онзи дух не издава тайната преди самото дело, а често и след него, работа на поета е да я издаде и да ни направи свои довереници още преди или сигурно след това. Порочният силен, благодушният ограничен, страстният увлечен, спокойният в съзерцание: всички носят сърцето си в ръце, често въпреки вероятността; всеки е разговорлив, съобщителен. С една дума, тайната трябва да излезе наяве, макар да я възвестят и камъните. Дори неодухотвореното пристъпва към вас; еле-

²² Goncourt, Journal, II, 199.

ментите, небе, земя и море или гръм и светкавица, ви говорят; и диви животни издигат глас, често сякаш като сравнение, но всеки път взимайки някакво участие.“²³

Тирадата за Шекспир почива на сроден личен опит; защото и за себе си Гьоте признава, макар и скрит под маската на Тасо, същата склонност към проникателно наблюдение и вживяване:

Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte...

In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an
Mit ihm zu wandeln, teil an ihm zu nehmen.²⁴

Така говори Леонора за Тасо. Принцесата пък забелязва:

Du hast den Dichter fein und zart geschildert
Der in den Reichen susser Träume schwebt.

И в поезията, както и в науката най-сигурна магическа пръчка за отгадаване на скритото остава личният опит, опрян на онази закономерност, която се наблюдава наврег в явленията. Геологът, който търси дълбоки рудни залежи, и художникът, който иска да разбере по симпатия чуждите душевни тайни, изхождат едновременно от узнатото и провереното многократно:

²³ Goethe, Shakespeare und kein Ende! (1813).

²⁴ Goethe, Tasso, geübt wie I, стр. 161 нм.

Erfahrung bleibt die beste Wünschelrute.²⁵

Не вече поетическа характеристика, но лична изповед, и то в хумористичен тон, ни дава Гьоте в едно писмо от Рим: „Ако създаването на моите произведения върви все при същите констелации, аз трябва в течение на тази година да се влюбя в една принцеса заради *Тасо* и трябва да се отдам на дявола, за мога да напиша *Фауст*, макар че имам малко желание за едното или другото. Защото досега е вървяло тъй...“²⁶ Но още Боало е познал тази истина, като заявява доктринерно, че за да бъде изказана любовта, необходимо е да бъде тя преживяна. „C'est peu d'être poète, il faut être amoureux.“ Гьоте чака възможности за подобни изживявания, за да бъде и при обективните образи тъй правдив, да изхожда от такъв непосредствен опит, както е случай при всичките му лирически неща. А известно е как в последните той не лицемери никога и изказва само онова, което наистина гризе сърцето му, „гори под ноктите му“. Говорено изобщо за неговото творчество, всичко там иде от изживявания, от реален повод: „изнамирането от вятъра“ не е негова работа.²⁷ Байрон също признава: „Аз не мога да пиша за каквото и да било, без да имам личен опит и основание.“²⁸

²⁵ Goethe, Die ersten Erzeugnisse der Stottenheimer Saline (1828).

²⁶ Goethe, Italienische Reise, 19.I.1788.

²⁷ F. G. Biedermann, Goethes Gespräche, II, 63.

²⁸ H. Taine, Hist. de la littérature anglaise, IV, 354.

3. РУСКИ РЕАЛИСТИ: ПУШКИН, ГОГОЛ, ТОЛСТОЙ, ТУРГЕНЕВ И ГОНЧАРОВ

Първият голям представител на руския роман, родоначалникът на направлението от 50-те и 60-те години на XIX век, Гогол, ни е оставил извънредно любопитни страници върху своята метода на създаване. Те ни разкриват ясно на какво се дължи правдата в неговите битови картини и как той успява да изнесе пред нас лица, които действат и говорят като напълно достоверни характери. В своята статия „В какво се състои същността на руската поезия и в какво нейната особеност“ (1846) той ни сочи като типичен застъпник на руския реализъм Пушкин: защото тъкмо у него било развито в най-висока степен „националното свойство“ да се отзовава живо на всеки предмет в природата, да притежава особена „чуткост“ за времена, места, народи, да се сближава и слива с действителността. „Что же било предметом его поэзии?“ – пита се Гогол за автора на *Евгений Онегин*, *Борис Годунов* и *Капитанската дъщеря*, в които имаме неподражаемо безизкуствено изображение на руския живот. И той отговаря като че по примера на Гьоте за Шекспир:

„Все стало её предметом и ничто в особености. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов. Чем он не поразился и перед чем он остановился? От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бедной северной деревушки с балабайкою и тренаком у кабака, – везде, всюду: на могном бале, в избе, в стени, в дорожной кубитке – все становится его предметом. На все, что ни есть во внутреннем человеке, начиная от его высокой и великой черты до малейшего вздоха его слабости и ничтожной приметы, его смутившей, он откликнулся так же, как откликнулся на все, что ни есть в

природе видимой и внешней. Все становится у него отдельной картиной, все предмет его; изо всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком творения бога... Одному Пушкину определено было показать в себе это... звонкое эхо, откликающееся на всякий отдельный звук, поражаемый в воздухе."

Пушкин пояснява за Гогол скритата или явна мисия на поета, която се състои в това, „чтобы из нас же взять нас и нас же возвратить нам в очищенном и лучшем виде“. Каква тънкота и амплитуда на наблюдението му! Как рано и как пълно се развива у него „эта чуткость на все откликаться“ – все едно чете ли поезията на разните векове и народи, Байрон, Гьоте, Данте, или погледне в света наоколо си. „И как верен его отклик, как чутко его ухо!“ В Испания, на Кавказ, в руската старина, между съвременните руси или в руската хижа – той се преобразява, превъплъщава, разбира извътре: „все черты нашей природы в нем отозвались и все окинуто иногда одним словом, одним чутко найденным и метко прибранным прилагательным именем“²⁹.

Тази, колкото възторжена, толкова и вярна характеристика може да се приложи в последната си точка и към самия Гогол, с неговия поетически натурализъм. Той мисли, че притежава „драгоценный дар слышать душу человека“³⁰, от който се ръководи и в разговорите си с хората; а приятелите му намират, че имал „умение да забелязва особеностите, които убягват от вниманието на другите, как-

²⁹ Гоголь, Выбранные места из переписки с друзьями, гл. XXXI.

³⁰ Гоголь, Письмо до Плетнева, 5.1.1847.

то значителните, тъй и гребните и смешните“. Говорели тъй също, че умее да угажда човека, т. е. „да угади какво ще рече човек в такива и такива случаи, като запазва самия строй на мислите и на думите му“³¹. Това изкуство Гогол споделя с мнозина писатели, напр. с Гьоте, който също забелязва: „Беседвам ли с някого четвърт час, аз мога да го накарам да говори два часа.“ Как? Естествено, като долови чрез усредено внимание личната нота на езика и като проникне до вътрешните пружини на мислите. Наблюдавано ли е вярно, не ще закъснее и такова предаване на характера в разговор, което буди илюзията на точно копиране. Дори цели произведения могат да се мислят възникнали тъй, ако вярваме на Гьоте, защото епистоларната форма на *Вертер* отговаряла на онези въображаеми разговори, които той водел с близки и далечни хора, като ги извиква на ум в уединението си и им поставя въпроси и ги слуша.³² И Пушкин признава, че бил способен за подобни сеанси с отсъстващи лица. Той разказва на княз Вяземски, че щом му се полюбела една жена, той дълго продължавал да бъде мислено с нея и след раздялата си, отвеждал я със себе си чрез въображението си, слагал я в екипажа, предупреждавал я, че на едн-кое място ще има тласък, обличал ѝ плещите, целувал ѝ ръцете и т. н.³³ „Беседата“ е плод на продължено, предполагано наблюдение, тя почива на пълни с живот впечатления от лицата, които са виждани и слушани, тя е някакъв експеримент чрез възможности за характеристиките, чрез вероятни, допустими думи и мисли, и от-

³¹ Гоголь, Авторская исповедь (1847).

³² Goethe, Dichtung und Wahrheit, ч. III, кн. XIII.

³³ Н. Сумцов, Исследования о Пушкине, 79-80.

там всичко правдоподобно в такъв странен разговор.

Две черти характеризират таланта на Гогол. Едната е онази „страст да узнае всичко“, онова „желание да познае човека“, което го кара да гури хора от всички съсловия и да долови по нещо от всекиго. За първите си повести той забелязва в писмо до Жуковски: „Страсть наблюдать за человеком, питаемая мною еще сизмала, придала им некоторую естественность; их даже стали называть верными снимками с натуры.“³⁴ Той се документира постоянно с впечатления и от боязън да не му изневери паметта гържи обстойни бележници. Той отрича решително да е създавал кога и да било нещо „от въображение“, у него излизало само това хубаво, което било взето от действителността, от добре известни факти. Не „въображението“, а „съображението“ признава Гогол като двигателна сила на творчеството си. „Колкото повече неща вземах в съображение, толкова по-вярно излизаше създанието... Въображението не ми е дало досега нито един значителен характер, не е създавало ни една вещь, която да не е срещал погледът ми нейде в природата.“³⁵ В случая Гогол ограничава въображението само върху такива комбинации, които отсъстват далеч от реалното; всеки образ, който отблизо напомня преживяното, той извежда просто от „съображение“. Но коренна разлика тук няма и незабелязаният преход от единия начин на художествено мислене към другия е нещо най-обикновено.

В зависимост от методата си на работа, основана главно на „съобразяване“, Гогол има една нео-

³⁴ Гоголь, Письма, 10.1.1848.

³⁵ Гоголь, Авторская исповедь.

бикновено проста теория за тайната на всяко поетическо умение. По свидетелството на П. В. Анненков³⁶ в началото на 30-те години той уверявал своите приятели, че за успеха на една повест или на един разказ било достатъчно, ако авторът опише някоя добре позната нему стая или улица. „У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии.“ И ако тази теория забравя много групи съществени качества на писателя, в замяна тя има тази добра последица за самия Гогол, че го отвърща от умущащите, които всякога разполагали с „готови изводи и заключения“, а не с факти, и го кара да търси и да слуша внимателно вещи лица, запознати основно с нещо в живота, па било и коневъдци напр., или да съзерцава природа, неща, хора в тяхната действителна поезия. Дори за езика си, тъй колоритен и тъй верен на средата, той дължи много на това сближаване с живота, на тази тънка чувствителност за индивидуални и народностни отсенки в говора, при което за отбелязване е пак родството му с Пушкин. Пушкин именно настоява да се посветят дълбоки изследвания на езика на простия народ и препоръчва на младите свои събратя: „Не худо нам иногда прислушиваться к московским просвирням: они говорят удивительно чистым и правильным языком.“ Не е ли изучавал и Алфиери живия и чист италиански език по флорентинските пазари?³⁷

Втората черта в таланта на Гогол образува вживяването в характерите. То става, като се обърне поглед преди всичко към самия себе си, към

³⁶ П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, СПб, 1 (1877), 161 нт.

³⁷ А. Пушкин, Критические заметки (1830-1831).

собствената гуша.³⁸ То става още при наличността на богат материал, предварително усвоен, при пробудени (из „мъглата“ на спомена) живи образи за онова, което посеща за вътрешното, служейки както негов пряк показалец. „Да угаждам човека аз можех само тогава, когато ми се представяха най-малките подробности на неговата външност.“ Успее ли да стори това, да си спомни всичко необходимо, авторът подобно на читателя при четенето на увлекателна книга се слива със своя герой и незабелязано получава от него внушения. „Това пълно възплъщаване в плътта, това пълно закръгляване на характера се извършваше у мене само тогава, когато обхванех с ума си всички съществени гребосък в живота, когато, пазейки в главата си значителните черти на един характер, съберях около него ония ципори, които ежедневно окръжават човека, без да пропусна нещо.“³⁹ И при Гогол значи ние се натъкваме на същите психологически предпоставки за правдиво изображение на чужди духовни състояния, каквито могат да се доловят и в приредените вече признания на западни писатели. За него, както и за всички наблюдатели с такава способност да се вживяват в скрити вътрешни състояния и да ги възпроизвеждат вярно, би могло да се каже това, което Достоевски пише за своя старец Зосим:

„Про старца Зосима говорили многие, что он, гонимая к себе столь многие годы всех приходивших к нему исповедывать сердце свое и жаждавших от него совета и врачебного слова, — до того принял в душу свою откровений, сокрушений,

³⁸ Гоголь, Письма, 10.I.1848.

³⁹ Гоголь, Авторская исповедь.

сознаний, что под конец приобрел прозорливость уже столь тонкую с первого взгляда на лицо незнакомого, приходившего к нему, мог угадывать: с чем тот пришел, чего тому нужно, и даже какого рода мученые терзает его совесть и удивлял, смущал и почти пугал иногда приходившего таким знанием тайни его, прежде чем тот молвил слово.“⁴⁰

Подобно на Гогол нужда от непосредствено доловени, от гагени в живота характери чувстват и други руски реалисти, Тургенев, Толстой и Гончаров напр. Толстой изобразява във *Война и мир* Оболонски и Шчербацови по сходните семейни имена Облонски и Шчербацки; все там и много от останалите типове отговарят на живи, познати лица. Определен модел има той и за Ана Каренина в едноименния роман, както и за Нехлюдов във *Възкресение*. Главните образи в *Детство* са взети от двете семейства Толстой и Исленов. Но и Толстой както всички други реалисти не копира рабски цялата нравствена личност, а я взема само за отправна точка на поетическата ѝ биография.⁴¹ Същото трябва да се каже и за Тургенев. Не подлежи на съмнение, че неговите герои са конципирани въз основа на действителни личности от руския живот, и то както на такива, които той знае от собствено наблюдение, така и на такива, за които други му доставят обилен материал. Бакунин напр., какъвто е бил до 1842 г., му служи за модел на Рудин; лекарят Дмитриев дава образец за Базаров; главните черти на Варвара Павловна Лавреца са

⁴⁰ Достоевский, Братья Карамазовы, т. I, ч. I, кн. I, гл. V.

⁴¹ А. Цейтлин, „Работа писателя над образом“, Литературное творчество, I (1946), 21.

снети от А. Я. Головачева-Панова; тези на Ирина Ратмирова – от Альбединская; но първообразите на Инсаров (българина Катранов) и на Клара Милич (артистката Кармина) той изучава по източници от втора ръка.⁴² Има свидетелства, че Тургенев уж определял точно числото на действителните образи, необходими за поетическите му характери: в течение на годината той трябвало да направи петдесет познанства за изучаване на нови типове и на нови черти от известни портрети. Но достоверно е това, което сам той ни признава: „Аз никога не правех опит да „създавам образи“, ако нямах за изходна точка не идея, а живо лице, към което постепенно се примесваха подходящи елементи. Лишен от голям дял свободна изобретателност, аз, всякога се нуждаех от гадена почва, на която бих могъл да стоя твърдо с нозе.“⁴³ И той смята за възможно от художествена гледна точка да се сведе – съвсем в духа на Молиер, както видяхме по-горе – една сатира на нрави и на характери към типичен рисунък на лица от гадена среда, добре познати, тъй като „художественото възпроизвеждане, ако бъде сполучливо, е по-зло от най-злата сатира“⁴⁴.

Някои от по-строгите критици на Тургенев бяха наклонни да правят капитал от дългото му престояване в чужбина и да мислят, че той рисува понякога с предвзета мисъл, без да има наум оригинали от руската действителност. Романистът Гончаров напр. формулира така укора си в писмо от 1870 г., хвалейки *Записки на ловеца* като изображение на преживяна действителност, но оста-

⁴² Н. М. Гутьяр, И. С. Тургенев, Юрьев (1907), 370...

⁴³ Ив. Иванов, И. С. Тургенев, 242 нт.

⁴⁴ Ив. Иванов, ц. с., 344.

вайки скептик за повестите, в които авторът „вече не твори, а измисля“: „Тук (в селските разкази) той е необикновен художник, понеже рисува от натура своето, познатото, любимото; навред другаде той не създава, а съчинява... Всички герои и героини на тъй наречените му големи повести, доколкото не са взети от селската среда, са бледни, като че незавършени, непълни, несъздадени от него, а отразени на платното му от някакво странно огледало.“⁴⁵ Сам Тургенев признава отчасти това, когато говори как дългият заграничен живот вредел на литературната му дейност: „Тъй като в течение на цялата моя писателска кариера аз не съм изхождал от идея, а всякога от образи, естествено при липсата на образи, от ген на ген по-чувствителна, музата ми не ще има откъде да преснима своите картини. Тогава – четката под ключ, за да гледам как другите се подвизават.“⁴⁶ Но той се защитава решително против обвинението, че след *Записки на ловеца* всички неговии съчинения били лоши, понеже не познавал нова Русия. Това обвинение могло в краен случай да важи само за след 1863 г.; дотогава, т. е. до 45-годишната си възраст, той е живял главно в Русия и в Русия е писал романите си *Рудин*, *Дворянско гнездо*, *В навечерието*, *Бащи и деца* и пр.⁴⁷ Известен е страхът и на Достоевски – когато прекарва от 23 април 1867 до края на 1871 г. почти пет години в Европа – да не остане назад от това, което става в Русия. Макар да следял по руската преса всичко в обществения, по-

⁴⁵ Ив. Гончаров, Писмо до С. Толстой от 11.XI.1870; срв. и Необыкновенная история.

⁴⁶ Тургенев, Писмо до Полонски (1862); срв. и писмата от 1871 и 1878 г., в Первое собрание писем, 154, 195, 329-339.

⁴⁷ Ив. Тургенев, Первое собрание писем, 238.

литическия, културния и литературния живот там, той изповядва: „Действително я отстану – не от века, не от знания что у нас делается... – но от живой струи жизни отстану; не от идею, а от плоти ее.“⁴⁸

Реалист в своите домогвания като създател на характери, Тургенев напомня Гогол и по естеството на своето въображение. Това въображение се нуждае от конкретни черти, които загатват за психологията на героя: после то се свежда най-често, макар и не изключително, към „съобразяване“ за необходимите последици от даден характер: как той ще действа, как ще се прояви в говор и т. н.

„Аз не само не искам, признава Тургенев, но аз съвсем и не мога, не съм в състояние да напиша нещо с предвзета мисъл и цел, за да прокарам тази или онази идея. Моите литературни неща се раждат тъй, както никне тревата. Аз срещам например в живота Текла Андреевна, някакъв Петър, някакъв Иван и, представете си, изведнъж у тази Текла Андреевна, у този Петър, у този Иван ме поразява нещо особено, такова, каквото не съм виждал или слушал у други. Аз се вглеждам в него: той или тя ми прави впечатление: замислям се, после Текла Андреевна, Петър, Иван се отдалечават, пропадат неизвестно къде; но впечатлението, произведено от тях, остава, зрее. Аз съпоставям тези лица с други лица, убеждам ги в сферата на различни действия и у мен се създава „цял особен свят... След това неочаквано, непредвидено се явява потребност да се изобрази този свят и аз задоволявам тази потребност с удоволствие, с наслада.“⁴⁹

Нека поменем, като сме при руската литера-

⁴⁸ Достоевский, Письма, II (1930), ред. Долинин, VI.

⁴⁹ Русская Старина, т. XII (1883), окт. 214-215.

тура, че подобна наблюдателност, удивително широка и тънка, отличава и автора на *Обломов*. В една автобиографическа статия, която излага потеклото на романите му, Гончаров изрично подчертава значението на лично преживяното, наблюдаваното и почувстваното така: „То что не выросло во мне и не созрело во мне, чего я не видел, не наблюдал, чем не жил, – то недоступно моему перу... У меня есть свой мир наблюдений и я писал только то, что переживал, что мыслил, чувствовал, что любил, что близко видел и знал – словом, писал и свою жизнь и то, что к ней прирастало.“⁵⁰

Така се обяснява защо Гончаров не надхвърля в картините си на живот, нрави, типове кръга, в който се е движил, родния си град Симбирск и Петербург; защо той не изнася селото и селяните, за които не му достига знание на обичаите, нуждите, страданията им; и защо той въпреки неизбежната намеса на въображението при възсъздаване на реалностите остава изобщо човек на видяното, на точно изученото чрез око.⁵¹ Така би могъл да бъде определен талантът и на други видни руски белетристи, напр. на едн от по-младите представители на реалистичната школа, автор на незабравими хумористични очерци и психологични грами, в които ни облъхва толкова лиризм, Антон Чехов. Почти за всеки негов разказ могла да се намери според посмъртните свидетелства на брат му и близките му отправна точка в живота. Куприн, като сочи примери за неговата произволна наблюдателност, за способността му да запомня характер-

⁵⁰ Ив. Гончаров, Лучше поздно, чем никогда (1879).

⁵¹ Срв. А. Мазон, Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov (1914), 285 нм.

ните белези на всекиго, когото види веднъж, заключава: „Чехов вземаше изведнъж целия човек, определяше вярно и бързо, също като опитен химик, неговото относително тегло, качество и ред и вече знаеше как да очертае главната вътрешна същина с две-три линии.“⁵² Разкази, повести и грами на този писател са препълнени от подобни анкети върху хора и общества и те никнат по една типична метода на „съобразяване“, която напомня таланта на Гогол.

4. МЕТОДАТА НА ВАЗОВ И ЙОВКОВ

Вазов прилага често, еднакво в своята лирика и в своите разкази или романи, същата метода на художествено съзерцание и заглавието *Видено и чуто*, дадено на една сбирка спомени, пътни бележки и други малки очерци, би подходило добре за голям дял от произведенията му. Животът преди Освобождението с всичко, което е там детски впечатления, спомен от родна къща и роден град или наблюдение над нрави, сцени, събития и типове в патриархалната среда, му оставя толкова материал, колкото и животът от новите дни с тяхната бурна политическа история, техните градски жители и техните променени условия и отношения в разните кръгове. Сам Вазов не пропуска случай да посочи това закономерно съотношение между опит и творчество, разкривайки действителния извор на не един свой голям или малък поетически мотив. Кардашев, който е тръгнал на лов за предмети на

⁵² А. И. Куприн, „Памяти Чехова“, сборник Знание (1904), кн. III.

въдъхновението си по софийските улици и който, сит на тривиалното и низкото, ламти за едно по-добро откритие, за един идеален тип, какъвто, мисли той, ще се намери в „самия купеж на живота“, се явява двойник тъкмо на нашия поет.⁵³ Той може да не попадне на търсения герой – новият живот е толкова малко способен да подхрани възвишените пориви, – но той ще събере безброй психологически документи, за да нарисува облика на нашето поколение с всичкия материализъм на домогванията и всичката маймунска погражателност на нравите. А когато столицата или големият град му се види безинтересен, той ще се обърне и към провинцията. Той бележи за възникването на своя *Митрофан* (1881):

„Понеже околната ми действителност се скъпеше да ми подсказва една тема за разказ, аз се угълбих в спомените си. Тогава се мярна пред очите ми един затънтен градец в северните поли на Балкана, гдето бях службаш преди една година и половина, и две често срещани лица там, фигури оригинални... Тоя градец и тия две лица се откриха с чудесна изпъкналост и ясност на очертанията в ума ми. Заедно с тях – и куп други второстепенни лица и обстоятелства във връзка с техните деяния. Впечатленията ми се бяха кристализирали, образите сгобили гранитна плътност – остана само да посегна и да ги срисувам, както едно изображение, турено под прозрачна хартия.“⁵⁴

Минавайки от *Митрофан* към *Хаджи Ахил* (1882), ние напускаме Берковица в Западна България, за да се върнем към родния градец на поета в

⁵³ *Ив. Вазов*, Драски и шарки: „Кардашев на лов“.

⁵⁴ *Ив. Вазов*, Драски и шарки, II (1895), 216.

Средна гора. Хумористичният герой е портретизиран по някой си Хаджи Лулко. „Такъв беше, какъвто съм го описал“, признава Ив. Вазов. „Оригинален, духовит и голям сопотски местен патриот, ако и да критикуваше смело и язвително пороците на някои свои съграждани – особено тяхното лукавство и мартюфство...; Хаджи Ахил е първият жив тип от Сопот, който използвах за своите разкази. Той е предшественик и на *Чичовци*, и на многобройните сопотски фигури, които населяват *Под игото* и отчасти *Нова земя*. Тъй че, когато отидох в Огеса и наченах своя голям роман – аз имах вече един голям запас от портрети, които нямаше освен да преснема, за да образувам своята галерия...“⁵⁵ Като „живи типове, които всеки можеше да познае по онова време“, означава Вазов повечето лица в *Чичовци* (1884), много от които се вестяват и в *Под игото* (1889). Романистът си дава точна сметка за връзката между лицата в романа и техните сопотски прототипове: приликата отивала в отделни случаи до едва ли не фотографически снимки. Чорбаджи Марко напр. отговарял по всички свои „физически и морални качества“, по всички свои „привички, слабости и силни страни“ на Вазовия баща, Минчо; г-р Соколов умал за прототип г-р Кошников, К. Стефчов – Ив. Курков, кака Гинка – Нона Танчова и т.н. Колю Слепецът подобно на други някои фигури оставал с истинското си име. Но Бойчо Огнянов се явявал синтеза от Левски и Заимов, както чорбаджи Йордан – сборен образ от двама сопотски първенци, а отец Йеротей и г-жа Ровоама – от няколко калугери и калугерици.⁵⁶ Изобщо Вазов се чув-

⁵⁵ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов. Спомени и документи, София, (1930), 236-237.

⁵⁶ Ив. Д. Шишманов, ц. кн., 238 нт.

ства най-сигурен при фабулиране, когато стои на здравата почва на преживяно, спомнено или точно узнато от преки свидетели, и как лесно той минава от наблюдавано и достоверно научено към ясно изобразено, показва ни за лишен път изповедта му относно характеристиката на някои съвременни наши писатели, дадени под маската на *Японски синуети*.⁵⁷ В много и много случаи разказите му отразяват анекдотичното или епизодичното, усвоено в широкия житейски кръг, в който той се движи.

Вазов е поет на преживяното и на спомена. Изключим ли някои по-безобидни теми, които бързо ни прехвърлят от действителния опит към въображението, обикновена метода у него е да се обръща при фабулиране към запазени отдавна впечатления, които по някакъв повод са добили художествена актуалност за него. Такава метода прилага и Йордан Йовков. „Не съм написал, признава авторът на *Жетварят*, *Чифликът край границата*, *Вечери в Антимовския хан* и на толкова разкази, гдето е възсъздаден главно животът в Добруджа, не съм написал нито една работа, в основата на която да не стои действително преживяване. Имам добра памет, помня всичко. Почти всеки мотив отнасям в този пейзаж, където съм бил, в тая среда, в която съм живял и която познавам. Вън от тях нищо не бих могъл да напиша.“⁵⁸ Ако повечето му неща ни отвеждат на село, то е, защото 30 години той е живял там, оформявайки се като характер и определяйки отношението си към общество и нрави. Типове, среди, случки в него имат за отправна точка видено, наблюдавано, проверено в опита и оживяло

⁵⁷ Ив. Д. Шишманов, ц. кн., 247.

⁵⁸ С. Казанджиев, „Разговори с Й. Йовков“, Златорог, XVIII, (1937), 308.

с чужда свежест в час на продуктивно настроение. Драмата *Албена* в своята реалистична ядка възпроизвежда нещо наистина станало, при което някои лица са означени и с истицското си име. *Приключенията на Горолотов* предават познати на Йовков комични образи и случки, при което главното лице, макар да има много черти от определен модел, отразява някои лични преживявания и чувства на самия автор. Люцкан в разказа *Последна радост* е живял тъй, както е представен, в пълнотата на манията и на постъпките си.⁵⁹ И така при повечето от героите заедно с общия фон на разказите, Добруджа. „Във всяка моя работа, признава Йовков, мисълта ми е там; там е моят пейзаж, там са героите ми – битът, работата и съдбата им. Пък и аз с всичките си спомени и с цялото си същество принадлежа на Добруджа.“ Така се обяснява и страхът на писателя да посети отново този край след румънското заробване и освобождението му – страхът да не би новите впечатления от един променен свят да накърни и да затъмни старите му, тъй ясни в паметта и скъпи за сърцето му представи. „То ще е, като да се събудя от някакъв хубав сън и неговите видения. Няма ли да бъде това катастрофа за работата ми?“ – питал се е той.

Анкетата върху личен опит и документация от живота, легнали в основата на Йовковото дело, ни навежда отново на мисълта, че все пак този опит и този обективен материал от наблюдения не се пренася неподбран, непречистен, неподреден по законите на поетическата оптика в готовите произведения. Свободната игра на въображението

⁵⁹ Д. Минев, Йордан Йовков (1947), 241 нм., 258, 261 нм.; „Й. Йовков в Добруджа“, Българска мисъл, XVII (1942), кн. VIII, 419 нм.

в съгласие с определен естетически вкус променя значително фактичното, за да се стигне при типове и сюжетна линия до нещо, което не се покрива безусловно с него, с действителните образи и истории.⁶⁰ Тъждество тук в един банален смисъл не съществува и не може да съществува. От предаване и народна песен за разбойника Шибил до романтичната легенда за юнака и неговата любов в едноименния разказ на *Старопланински легенди* има грамаден скок,⁶¹ който говори красноречиво за истинския характер на творческата стихия, за неотменното отражение на светогледа на автора върху образите, подказани от живота. И така наврег у Йовков в зависимост от разбиранията му за умисъл и задачи на поетическото изображение, от убеждението му, че реалистичното възсъздаване не изключва ни най-малко „красотата на измислицата“. Истините от обикновен, низш разред и съкровена правда на художника са свързани помежду си, както корени и нежен цвят на дървото, тъй единни в органическия ръст и тъй различни в структура и функции.

Творческият похват на Вазов и Йовков с това систематично използване на лично преживяното и на сигурното наблюдение отговаря на типичната практика у всички онези автори, наши и чужди, чието дело носи едновременно и документален, и личен характер. Така напр. за Дикенс се знае, че след като е прекарал дълго време в Италия и Франция, той се е завръщал дома си с книги, посветени на Англия. Защо този човек, с неговата извънредна дарба да се вживява и наблюдава, не е писал разка-

⁶⁰ Срв. по-горе, гл. 1.

⁶¹ Срв. показанията у Д. Минев, с. 326-327.

зи или романи из живота на чуждите народи? Очевидно, защото възприятията му в чужбина са били външни и не са поронвали по-интимни чувства с всичко, което е любов към хората, мъка за собственото минало и т. н. Сърцето е оставало хладно за новото, за чуждия свят; то е тръпнело и се е топяло само при спомени от родината. За Тургенев или Дикенс извън родината им Андре Мороа мисли: „Почти няма пример за писател, дори когато той познава отлично една чужда страна, да поставя там романа си с известна правдоподобност. Един англичанин може да рисува английския си герой и във френска среда, ако реакциите му са английски реакции и ако второстепенните личности са гледани от лице със същата култура, каквато има авторът. Но да се прави опит за създаване на герой французин, център на романа, би било за него крайно опасно.“ Защото, както забелязва Мороа все там, в книгата си за Тургенев, „душата на човека в дълбочините си не може да бъде космополитична“⁶².

Дикенс би могъл да каже за отечеството си, когато е във от него, по света, същото, което чувства и Гогол в Швейцария, Франция или Италия: „Теперь передо мною чужбина, вокруг меня чужбина, но в сердце моем Русь... одна только прекрасная Русь.“ Чуждото говори малко на въображението, и мисълта, поетическа и сърдечна, отвежда поета към всичко онова, с което той е дълбоко сраснал, и Гогол специално – към плана му за *Мъртви души*, над които той работи отново с живо увлечение. „Передо мною все наше, наши помещики..., наши мужики, наши изби... Мне даже смешно, как по-

⁶² А. Maurois, Tourguéniev, 136.

думаю, что я пишу *Мертвые Души* в Париже“. И няколко месеца по-късно, из Рим, той съобщава: „Я живу около года в чужой земле, вижу прекрасные небеса, мир, богатый искусствами и человеком; но разве перо мое принялось описывать предметы, могущие поразить всякого? Ни одной строки не мог посвятить я чужому. Непреодолимую цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я небесам лучшим, приветливее глядевшим на меня.“⁶³ Тъкмо тъй из мъчителна носталгия за някогашните близки при едно нежелано отлъчване от България пише и Вазов романа си *Под игото*, в който – тематически – няма никаква следа от престояването в Одеса, между русите. Симпатия и състрадание, които дават емоционалния тон на виденията, нямат връзка с опита на емигранта. В Русия Вазов се чувства „ненужен и безполезен“ и романа си той пише, за да заглуши „мъката от изгнанието“.⁶⁴ На подобни основания именно поради неразривна връзка с една среда, животът в която съвпада с развой на остра възприемчивост и на емоционално пробуждане, Влайков и Йовков отбягват да пишат по-често разкази из градския (столичен) живот, за да останат майстори на селската новела.

Във връзка с всичко изнесено тук би трябвало още да се изтъкне, че почти по правило писатели като посочените не създават из впечатления на момента, а из образи и настроения, превърнати в спо-

⁶³ Н. Гогол, писма до М. Погодин, 22 септ. 1836 и 30 март 1837.

⁶⁴ Срв. Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов, 75; Ив. Вазов, Сборник в чест на Ив. Д. Шишманов, 14.

мени. Чехов, руският реалист, твърди пряко, че той изобщо не могъл да пише „непосредствено от натура“. „Аз умея, казва той, да пиша само по спомени... За мен е нужно да прецени паметта сюжета и да остане там като във филтър само най-важното и типичното.“⁶⁵ Такава процедура отговаря на една естествена психологическа необходимост и има своите добри страни за художника, на които трябва да спрем внимание.

⁶⁵ Срв. сборник На паметник Чехову, СПбг. (1906), 179; както и Д. Овсянко-Куликовский, Собрание сочинений, IX (1911), 66.

4. Глава

ФОРМИ НА ОПИТА

1. ЕСТЕСТВО И ПРЕДПОСТАВКИ НА ПАМЕТА

За да придобият значение за поета, за да послужат при творчеството, впечатленията, били те случайни или нарочно търсени, трябва да се запазят поне до момента, когато ще се превърнат в художествени образи. Способността за възприемане и наблюдение би отишла напразно, ако не беше дадена възможност да се задържат в латентно състояние изработените веднъж по-конкретни или по-обща представи. За щастие нашият душевен живот е организиран така, че нищо от приобщеното някак към него, нищо от постъпилите извън наглед или от богатия вътрешен опит не може да пропадне безвъзвратно. Дали всичко това ще бъде изобщо спомвано – малко или много отчетливо, – или пък ще бъде отблъснато в кръга на несъзнателното, за да изплува някога като свободно въобразена представа, е друг въпрос. Както законът за съхранението на материята приема, че не може да изчезне нито един атом във физическия свят при всички промени, на които са подложени елементите, така и психологията има основания да вярва в запазването на всички съдържания, минали някога

през съзнанието, да излиза при анализата на душевния свят от твърдото убеждение, че впечатленията оставят незаличими следи и са се превърнали в неотменна част на духовния инвентар. На практика ние говорим, разбира се, за забравяне, за временно или окончателно неспомняне на определени неща, но теоретически такова пълно изчезване на овладяното за момент, такова угасване на спомена е изключено и най-много, което можем да приемем, е, че някои преживявания са престанали да бъдат лесно възобновими, бидейки изтукани или затрупани съвсем от по-свежи или по-актуални впечатления.

Най-добро доказателство на закона за психическото съхраняване дават случаите, изучени от психиатрите, когато при болести на нервната система или при необикновени душевни възбуждения внезапно оживяват неспомняни отдалечени събития, заучени някога езици или поетически късове, смятани за напълно забравени, или преживявания от детинство, към които умът не се е връщал често. Очевидно потребно е било основно разклащане на всичкия запас от впечатления, за да изплува на повърхността заглъхналото вече, за да заговори със стария си език замлъкналото от дълги години, за да настъпи нов ред в душата, който възвръща изгубените права за съдържания, престанали да бъдат внимание. Поучителен е случаят с майката на княз Стефан Богориди, която умряла в Цариград много стара, почти стогодишна. Останала вдовица твърде млада, тя не се отделяла от сина си през цял живот. Научила гръцки, тя си служела с него 60 години наред. Но 90-годишна, тя забравила и гръцки език, и всички свои спомени и могла да говори само на български, с който не си била служила, откак

напуснала родното си място Котел.¹ В разговор с Гьоте от 19 март 1830 г. Ример припомва случая от 1801 г., когато поетът, тежко болен, започнал в бъднуването си да декламира стихове от детската си поема за слизането на Исус в ада. Гьоте забелязва: „това е твърде вероятно“, и после разказва за подобен случай с един прост старец, който на смъртно легло започнал да говори на чист старогръцки език за всеобщо смаяване на слушателите, които помислили, че се касае за някакво чудо. Оказало се обаче после друго: старецът бил заучил на младини, без да разбира нещо, гръцки текстове, за да подтуква така, като слуга у един богат гражданин, сина му към училищната работа. „След 50 години спомените оживяват внезапно и старецът захваща да рецитира неразбраните думи тъй механично, както ги заучил някога.“² Достоевски, като съобщава, че героят му Альоша бил запомнил покойната си майка още четиригодишен, бележи: „Такие воспоминания могут запомниться (и это всем известно) даже и из более раннего возраста, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы светлыми точками из мрака, как бы вырванным уголком из огромной картины, которая вся погасла и исчезла, кроме этого только уголка.“³ Флобер напр. си припомня в 1850 г. точно обстановката, при която прекарал няколко месеца в един замък, когато бил на две години и половина: обстановката с градински дървета, морава, коридор, спалня.⁴ Известният културен историк Х. Ст. Чемберлейн говори

¹ *Ем. Богориди*, Период. списание, XXI (1910), 486.

² *Fr. Soret*, Zehn Jahre bei Goethe. Hrsg. von H. Houhen, Lpz., (1929), 407.

³ *Достоевский*, Братя Карамазовы, т. I, ч. I, кн. I, гл. IV.

⁴ *Flaubert*, Correspondance, I, 267.

дори за спомен, свързан с преживяното на една година и половина! Той помнел как слушал тогава музика, как гледал две деца, които пеят, и как тръгнал към бабачката си, катурвайки се неочаквано и извиквайки смях у околните. Обстановката на всичко това била напусната на двегодишна възраст и сигурни чужди показания не оставяли съмнение върху автентичността на спомена. Най-близкото впечатление след това – от една комета – било към края на тригодишната му възраст.⁵

Възможностите за такова помнене са много повече, отколкото обикновено подозираме, и само липсата на ясно съзнание за този най-стар опит ни кара да не вярваме в неговата реалност, да го броим за нещо напълно замряло в паметта. Всъщност разликата между живо и мъртво се свежда към това, че едното стои в по-крепка връзка с постоянните мисли и обикновените възприятия, поради което може да бъде лесно извикано в паметта, когато другото не показва тази връзка и затова с мъка прониква нагоре, над прага на съзнанието, ако изобщо не е потънало съвсем долу, в подсъзнателната сфера на духа. Естеството на впечатленията и начинът, по който те са постъпили, решават тъй или иначе върху съдбата им по-нататък.

С оглед към това естество на възприето и преживяно можем да кажем: онова тъкмо от даденото за око, за слух, за всички сетива, от усвоеното като вътрешни образи, се отпечатва незаличимо и запазва по-голяма жизнеспособност, което стои най-близко до основните афекти и до главните умствени интереси на дадена личност. Не ще и дума, ботаникът с призвание запомня най-лесно и извик-

⁵ H. St. Chamberlain, *Lebenswege meines Denkens*, 166.

ва в паметта си най-ясно тъкмо представи от кръга на своя научен опит; за него имат най-голяма цена растенията, белезите им, свойствата им, условията на съществуването им, имената им, и знанията му по тази материя ще се отличават със забележителна пълнота и сигурност. Щом той влага особена любов в наблюденията си, щом представи от тази област задоволяват една истинска страст или докосват пряко основната задача на живота му, паметта му ще се развива едностранчиво в тази посока, ще се изтънчи и специализира до степен, до каквато никога няма да стигне паметта на един човек, лишен от особен усет или от особен интерес за растителното царство. На това се дължат и случаите с подсъзнателна памет, с т. нар. криптомнезия, какъвто е напр. този с Delboeuf. При един госта заплетен със този учен вижда образа и чува името на едно растение, *asplenium ruta muraria*. Учуден откъде иде всичко това, което той е вярвал, че не знае, ученият установява след дълги справки, че преди две години бил прелиствал разсеяно един ботанически албум и че сигурно там е могъл да види растението и името му, за което не бил мислил никога след това.⁶ Привидната разсеяност не изключва тънкото възприемане за неща, които правят особено впечатление и се свързват органически с големите духовни интереси. Леон Доге, известният памфлетист и мемоарист, син на Алфонс Доге, говори при спомените си от студентски години как „три четвърти от научните и медицински знания, натрупани между 18- и 30-годишна възраст“, били „пропагнали, изчезнали, изветрели“, но в замяна някои курсове на любии-

⁶ G. Geley, *De l'Inconscient au Conscient*, Paris, (1921), 93.

ми и високо ценени професори се запечатали дълбоко, до старост. „След толкова изтекли години, признава той, аз не съм забравил нито една от лекциите, на които съм присъствал у единия и другия (преподаватели). Такова бе вниманието, с което ги слушах.“⁷

Усвоеното с жив интерес отстранява възприемто без сериозно внимание, така че Флобер напр. си спомня от картинната галерия в Генуа само рисунката на Breughel, която стои в тясна връзка със сюжета на *Изкушението на св. Антоний*, погълнал напълно духа му тогава. В пътните си бележки от пролетта на 1845 г. той описва тази рисунка като заключава: „Тя изглежда на пръв поглед объркана, после странна за мнозинството, смешна за някои и нещо повече за други. За мен тя заличи цялата галерия, където бе. Аз не си спомням вече останалото.“⁸ Свързаните с картината собствени планове и видения карат поета да бъде безучастен към другите впечатления и да задържа в паметта си само актуалното за него. Така стои въпросът при всяка извънредна или странна способност за възприятия и за помнене. Човекът на теорията и човекът на практиката еднакво посветяват най-много време и най-силен интерес на впечатления, знания и труд, от които зависи успехът им. За не-обикновената памет на Паскал сигурни свидетели твърдят, че тя обхващала всичко четено от него, с важни факти, чужди мнения, цитати от Библията, изработени собствени идеи. Но познато и мислено така, като подготовка към проектираната

⁷ Leon Daudet, *Paris vécu*, Paris, (1910), II, 55-56.

⁸ G. Flaubert, *La première tentation de Saint Antoine*. Ed. L. Bertrane, Paris, (1908), III.

Апология на християнството или към други съчинения, той се решава да запише едва тогава, когато го обхваща страх да не би да пропусне нещо съществено от хрумванията си.⁹ Художникът според изкуството, на което служи, има развит усет за багри, звуци, думи, форми и т. н., като изостря съзнателно възприемчивостта си в тази посока, за да повиши безкрайно своите средства. Луи Ламбер в едноименния роман на Балзак и като същински двойник на писателя се гордее със своята удивителна (prodigieuse) памет. „Той си спомняше с еднаква вътрешност и за мислите, добити при четене, и за тези, които собствените му разсъждения или разговорите бяха му внушили. Накрай той влагееше всички видове памет: за места, за имена, за неща и за лица. Той не само извикваше предметите по своя воля, но ги виждаше и поставени, осветени, обогрени, както са били в момента на първото им съглеждане.“¹⁰ Тъкмо онези външни и вътрешни преживявания притежават за писателя най-голяма стойност, които могат да подхранват творческия му инстинкт. Изключителната памет е в значителна степен дело и на усилията, които умът прави, за да задоволи тежненятия на таланта и постигне предначертаните цели. Волевите и емоционалните спътници на представите са тук от грамадно значение.

Колкото се отнася до начина, по който постъпват или се образуват впечатленията, от еднакво голямо значение са за поета както физиологически, така и психологически моменти. Преди всичко сетива, нервни пътища и мозъчни центрове са уст-

⁹ J. Chevalier, *Pascal* (1923), 165.

¹⁰ Balzac, *Louis Lambert* (1839).

роени у някои индивиди по-съвършено и благодарение на това тези лица получават по-отчетливи и по-трайни представи. Видяхме как Гьоте смята нежната чувствителност и способността за ретки възприятия необходимата предпоставка за един художествен талант. Сам той е толкова впечатлителен, че се възмущава силно от най-слаби дисонанси и задържа в паметта си рязко и определено всички очертания на предмета. Така и Ламартин ни уверява: „Аз бях роден впечатлителен и чувствителен. Тези две качества са първите елементи на всяка поезия. Външните неща, едва съгледани, оставяха жив и дълбок отпечатък в мен; и когато изчезнеха от очите ми, те се отражаваха и се запазваха в тъй нареченото въображение, т.е. в паметта.“¹¹ Братя Гонкур бележат за Теофил Готие, че обладал „удивителна памет, в която споменът личал с чистите очертания на едно фотографическо клише“¹². Разбира се, сравнението в случая не трябва да се взема точно – тъй като познато е колко далеч стои една въобразена картина от съответното живо възприятие, – обаче все пак е важна тази индивидуална способност за по-ярки спомени у един поет на реалните видения. Така и Хофманстал пише изобщо за поета: „Той е мук и той мени безгласно своето становище, и не е нищо освен око и ухо, и взема своите багри от нещата, които съзерцава... Той не може никога да забрави напълно това, което е чул веднъж, една дума, едно име, едно указание, един анекдот, една картина, една сянка, легнала на душата му.“¹³ Не само за поета важи то-

¹¹ Lamartine, *Piemières Méditations*, Préface.

¹² Goncourt, *Journal*, I, 81.

¹³ Hugo von Hofmansthal, *Prosaische Schriften*, Berlin, (1907), I, 27, 31.

ва, но и за живописеца. „Гаварни, свидетелстват братя Гонкур, имаше удивителна памет за физиономииите, веднъж съгледани. Те бяха складирани в главата му, всички тези лица, като клишета в едно фотографическо ателие. Гаварни виждаше хората, които рисува, те му се явяваха отново. Често той казвал на More: Спомняте ли си за тогава и тогава?“... А изминали били двадесет години от срещата.“¹⁴ За Леонардо да Винчи биографът му Вазари разказва, че проследявал по улиците лица, които привличали вниманието му с някои свои черти, с физиономия, брада, прическа и т.н. Тези черти се запечатвали тъй живо в паметта му, щото, като стигнал дома си, могъл да ги скицира като от натура.

Тези показания говорят едно: че толкова по-дълготрайни са спомените за видено, чуто, головено тъй или инак от околния свят, колкото по-голяма реакция са предизвикали те в момента на своето първо образуване. В това отношение всеки индивид прави подбор. Впечатленията, които могат да имат за в бъдеще някакво значение, предизвикват по-голямо нервно напрежение и водят към по-значителна мускулна инервация. Благодарение на тази опора във физическото постъпилото в душата придобива устойчивост, каквато нямат усвоените с по-слаба нервна дейност представи; показва издръжливост, която е твърде полезна в борбата за съществуването му, т.е. за изтрайването му в паметта. Значи, от една страна, художникът се отличава с естествено разположение за по-интензивни възприятия по силата на благоприятна нервна организация, а, от друга, той подчертава с приток

¹⁴ Goncourt, *Journal*, II, 122.

на двигателни явления тъкмо онези възприятия, които могат да имат по-висока цена за чувството и мисълта му. Така той изпъква над другите хора с по-особена памет, хранилище на голям запас от образи.

Редом с това приспособяване в областта на физическото върви едно по-важно, чисто психологическо дело на асоциациите. Отделният факт, възприет някога, не стои уединен. Той е станал достояние на съзнанието едновременно с други възприятия из областта на същото или на друго сетиво; той е предизвикал раздвижване на всички психични дейности, така че една представа се свързва с определено настроение или чувство и един акт на волята – с определени представи; най-сетне изразното движение е било схванато като отглас на съответното вътрешно състояние, за което наблюдателят заключава по аналогия със себе си или въз основа на по-раншен опит. Романистът Андре Мороа съди правилно, когато с оглед към един разказ на Алфонс Дог (Rêve éveillé), в който е описано състоянието на духа ни във всичката негова реална пъстроа, изтъква богатството на текущата минута откъм представи: „Истината е, че ние сме в състояние на сън без спане. Когато възприемаме предметите, които са пред нас, други образи, спомени, фантоми минават посред тези действителни предмети... В действителност цяла тълпа образи се явяват едновременно; само че тези, които близат в нашите интелектуални, или социални рамки, застават на пръв план.“¹⁵ Колкото по-сложна е тази тъкан от процеси и явления при отделното възприятие, толкова това възприятие ще се зак-

¹⁵ André Maurois, y Fr. Lefèvre, Une heure avec... III, 202.

репи по-яко в паметта; всичко указва на него, всичко извиква и него. Наопаки, впечатления и наблюдения, които са останали без опора в подобни връзки от сродни или далечни елементи, не показват никаква жизнеспособност и попадат бързо в сферата на подсъзнателното, где то те наистина не се губят съвсем, но стават неспособни за лесно възпроизвеждане.

Много допринася за такива връзки и съсредоточеното внимание заедно със силното емоционално раздвижване. Щом предметът стане интересен, цялата душа се разтваря и възприятието близа не само, а придружено от сложна верига представи и други вътрешни реакции. Тази задръжност не изчезва вече никога; и ако спътниците, възобновени после, посещат за главното, то пък, от своя страна, посеща за тях. Тази особеност на впечатленията е от голямо значение не само за простата репродукция, за извикването на спомените, но и за самото поетическо творчество. Марсел Пруст отбелязва как виденото някога в Балбек, Венеция и Флоренция се е свързало неразделно с изпитаните там копнения, така че той не могъл да мисли за тези градове, да произнесе или чуе само името им, без да се пренесе напълно в емоции и фантазии, свързани с възприятията отпреди. „Дори напролет, намерих ли в някоя книга името Балбек, то стигаше, за да пробуди у мен желание за бури и норманска готика, дори през дни на буря името на Флоренция или на Венеция пораждаше у мен желание за слънце, за лилии, за палата на дожите и на св. Мария в цвета.“¹⁶ Говорейки за срещи и преживявания на младини край морето, Балзак отбелязва „онези мал-

¹⁶ M. Proust, Du côté de chez Swann, II, 244 nm.

ки неща, които споменът превръща по-късно в поеми“; онзи мираж, „който често пада върху околните предмети в момента, когато животът е лек и сърцата пълни“. И той заключава: „Най-хубавите местности са за нас това, което самите ние ги направим.“¹⁷ Все по повод на скъпи спомени, проникнати от дълбоко настроение, големият реалист мисли другаде; „Сърцето има също своята памет. Една жена, неспособна да си спомни най-сериозни събития, ще си спомня цял живот неща, важни за чувствата ѝ.“¹⁸ От подобен род картини и настроения, дошли често в контраст към действителната обстановка и чувствата на момента, възниква не едно поетическо произведение като акт на вътрешно освобождение.

2. ТРАЙНОСТ НА СПОМЕНИТЕ

Ако е нужно да се търсят обективни свидетелства за изтъкнатите съображения върху естеството на впечатлителност и памет, най-убедителни се явяват самите поетически произведения и преките указания на поетите, когато последните по разни поводи заговарят за отношението между преживяно и спомнено. Така напр. в една своя книга Пиер Лоти пише: „Тези следи от охлювите (думата е за следи върху една книга, оставена на дъжда в градината) се запазиха дълго време... Те имаха свойството да ми напомнят за хиляди неща благодарение на онези далечни асоциации, които понякога се вестяват в главата ми между най-разнооб-

¹⁷ Balzac, Un drame au bord de la mer.

¹⁸ Balzac, La femme du trente ans.

разни впечатления, стига само веднъж да са били те сближени в един благоприятен момент, по едно случайно съвпадение на времето.“¹⁹ Ако човек е спрял вниманието си на нещо, свързано с други неща по принципите на досягане, време, контраст и т. н., и ако тези неща не са безразлични, а пораждават приятни или неприятни чувства, имат определен емоционален тон и засягат някак особено нашето аз, ние не можем да извикаме онова нещо, без да изплуват в съзнанието, макар и мимо желанието ни, неговите спътници. В цитираното отчасти стихотворение на Яворов *Великден* след първата строфа, която изнася възприятия на момента, иде това продължение:

Звънът, ехът камбани... На всеки удар нови
С по някой спомен сладък отеква
памет бугна:

Сърце за миг забравя тъгата, що го трови,
И трепетно внимава на приказката
чужда

За минало детинство, за дните невъзвратни
На младите надежди и сънищата златни
И вярата наивна... кога тече живота
Безгрижно и щастливо под бащин покрив мили,
Кога неволи още не са ни поразили
И впрегнали догробно на черен труд в хомота.

Пред погледа възкръсват, минават
камо живи,
Ред образи и скъпи и близки
на душата:

Ту стар баща унесен в мечтания щастливи

¹⁹ Pierre Loti, Le Roman d'un enfant (1890).

Ласкава мила рожба; ту майката благата,
Загледана в хлапака; ту братя и сестрици,
Ту весела дружина от палави връстници,
Бръмчащи рой пчелици в игрище, смеховете.
Ту русокъдра дружка... и две очи засмени.

Едно случайно слухово възприятие, камбанният звън на Великден, служи тук за отправна точка на цяла сложна картина и на едно живо настроение. Връзката на звуковата представа с образи и чувства от други регици е дадена от опита на миналото, споена е по силата на едно особено вътрешно родство и гостатъчно е да дойде повод от вън, за да възкръснат пред духовното око „скъпи и мили“ сенки или да се зарее умът в мечти и мисли. (Спенсер разказва в автобиографията си²⁰ как един от най-ранните спомени на детинството му бил този за камбаните в Дерби. Той бил оставен сам-самин вкъщи, заключен, и докато страдал от самотата си, ето че се раздава звънът на черковните камбани. Така възниква една трайна асоциация между камбанен звън и настроение в момента и така дълго време по-късно, в течение на юношеството си, той не може да чуе тези камбани, без да изпитва предишната печал.) Настъпни ли при това състояние и продуктивно настроение, композицията на произведението бива подсказана цяла целеначка от реда, в който се нижат възобновените представи и новите елементи на съзнанието. Такаъв случай имаме и у Ламартин с тази само разлика, че едно зрителино възприятие извиква представи на слуха и преживявания, отминали в спомена за далечното минало. Ламартин описва обстойно ба-

²⁰ H. Spencer, An Autobiography, v. I (1904), 65.

щината си къща, гдето е прекарал своето детинство, показва ни я отвън и отвътре, говори ни за обстановка и обитатели, кара ни да почувстваме дори особената късна миризма и най-сетне завършва така:

„Ето гнездото, което ни пазеше толкова години от гъжг, от студ, от глад и от вятър; гнездото, гдето смъртта идваше поред, за да вземе бащата и майката, и отгдето децата излизаша, едни за едно място, други за друго, трети за вечността... И макар сега то да е пусто, студено и лишено от всички тези настроения, аз обичам да го виждам, обичам да спя там понякога, като че ли при пробуждането си ще чуя гласа на майка си, стъпките на баща си, веселия вик на сестрите си и целия този шум на младостта, на живота и на любовта, който кънти, за мене само, под старите греди и който няма другиги освен мене, за да го слуша и повтаря още малко време.“²¹

Русо, бащата на романтичната чувствителност, у когото школува и Ламартин, изтъква също тъй външната си памет за видено и преживяно. С каква поезия са окръжени детските му спомени от времето, когато той, 7-8-годишен, е бил даден на обучение при пастор Ланберсие, знаят всички читатели на знаменитите му *Изповеди*. Дори след 30 години той се пренася със сигурност и дълбоко раздвижен в подробностите на преживяната идиллия.²² Говорейки по-общо за миналото си, все в същата книга Русо настоява върху точността на спомениите си: „Аз си спомням мястото, времето, тона, пог-

²¹ Lamartine, Confidences (1849).

²² Rousseau, Confessions, кн. I.

лега, жеста, обстоятелството; нищо не ми убягва.“ Помнел дори, при гаден случай, „температурата на въздуха, багрите и миризмите, всичко отличително на обстановката“, не по-малко и „сладките чувства на хубавите си години“.²³ Толстой изтъква по следния начин неопразимата омая на спомените си от най-ранни години:

„Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, как не лелеять воспоминаний о ней? Воспоминания эти освежают, возвышают мою душу и служат для меня источником лучших наслаждений... Вернутся ли когда-нибудь та свежесть, беззаботность, потребность любви и сила веры, которыми обладаешь в детство? Какое время может быть лучше того, когда две лучшие добродетели – невинная веселость и безпредельная потребность любви – были единственными побуждениями в жизни?“²⁴

Така и белгиецът Метерлинк, достигнал 86-годишна възраст, се предава на такива размисли в мемоарите си:

„Истинските спомени, едничките, които остават да живеят, едничките, които не остаряват, едничките вкоренени, са спомените от детинство и от първата младост. До края на дните ни те запазват прелестта, невинността, мекотата на своето рождение, когато онези спомени, които са рогени обезобразени, нечисти, нещастни или глупави, пропадат в мрака, гдето ги настигат и спомените от зряла възраст, рядко достойни да бъдат събрани.“²⁵

²³ Rousseau, ц. с., кн. III, срв. и кн. VII.

²⁴ Л. Толстой, Детство (1852), гл. XV.

²⁵ M. Maeterlinck, в Le Figaro littéraire, № 113 от 19.VI.1948.

Завърнал се в родното си място, Жул Гонкур пише в 1855 г.:

„Аз съм в Жизор и като засмяна сянка цялото ми детинство изпъква пред мен. Моите хубави малки, повяхнали спомени оживяват в главата ми и в сърцето ми като хербарий, разцъфнал отново, и всеки ъгъл от градината или от къщата е за мен напомняне, ново откриване, а също и гробница на удоволствия, които няма да се повторят.“²⁶

Иван Вазов, извиквайки своите ранни спомени, се сеца как 7-8-годишен видял един странен образ, оцелял незаличимо в паметта му:

„Има възпоминания от детинската възраст, пише той, които упорито траят и пребъдват във всичката си пленителна сила; те преживяват много други по-силни и по-резки от последващите епохи на нашия живот; могат каквито щат потреси да произлязат в нашето нравствено същество, люти страдания да изнурият, оболят и изтрият нашата душа, но тия възпоминания стоят живи, макар и спящи в нея, както старинните надписи на излузен от вековете мрамор, покрити с праха на времето.“²⁷

Припомняйки си видените някога лица и картини, Вазов добавя още: „Тоя рояк от нови впечатления се запечата неизгладим от моята душа... Ония първи впечатления само остаяха още живи и пленително хубави.“ Все тъй и Кирил Христов, както описва юношеските си години и първите си литературни познанства, срещите или излетите си с Алеко Константинов, Пенчо Славейков, К. Кръс-

²⁶ Goncourt, Journal, I, 85.

²⁷ Вазов, Драски и шарки, „Учител по историята“.

тев, Ив. Шишманов и др., забелязва меланхолично: „Макар че е минало почти половин век, то (преживяното) е в очите и в ушите ми... Каква безбройност от спомени избликва в душата ми, като поглед с поглед моя стар гърбен балкон над входа в къщата и прозореца на изток от него... Колко чудесни следобеди и вечери в ония свежи години възобновява паметта ми! Като че е било вчера!“²⁸

Говорейки за мемоарите на астронома Араго, озаглавени *Histoire de ma jeunesse*, кривикът-поет Сент-Бьов се пима:

„Когато човек остарее, към коя възраст на живота може да се върне той с удоволствие, ако не към младостта? Бих казал дори, към коя друга възраст би могъл да се върне, за да заинтересува другите и да ги занимава с верен и искрен разказ? Зрялата възраст е остра, суха, загрижена; съперничества и амбиции, пусти страсти и омрази ни завладяват; несправедливости, често преувеличени, ни разяждат; но младостта е избавена от всичко това; дори нейните страдания и неволи са придобили някакъв чар. Разхубавяването при спомнянето им не е лъжа; багрите, които внасяме по-късно, са само бледо отражение от онази щастлива първа светлина, която ни е огрявала.“²⁹

Детските спомени са изобщо един от най-ценните извори на вдъхновението – поради яркостта и чистотата си, поради дълбочината и връзката си с онези „млади надежди и сънища златни“ (Яворов), които тъй възшебно се откриват върху фо-

²⁸ К. Христов, Запрудана София (1943), 52, 71.

²⁹ St.-Beuve, *Causeries du Lundi*, II, 3.

на на „неволи“, „черен труг“ и всякакви разочарования от по-късно. Разбира се, не всеки писател може да се похвали с такава феноменална памет по отношение на ранните си години, каквато имат някои, и нищо удивително, ако Андре Мороа напр. изповядва за себе си, че едва помнел нещо от 7- и 8-годишната си възраст (и то някакви малки картини, изолирани и обкръжени с черни плоскости на забравата), и ако той мисли изобщо, че автобиографията на детинството била почти у всички твърде бедна и погрешена дори когато авторът е искрен.³⁰ Барес признава също тъй, че хората и нещата отпреди половин век се мяркали в спомените му в някаква сухота и през плътна стена на тъмнота, която не позволявала да се изпитат реалните чувства от някога. За майка си специално той има видение от най-ранни години, спомняйки си гласа ѝ, усмивката ѝ, милувките ѝ заедно с тембъра на настроението си – надежда и радост.³¹ Но все пак има писатели, които са по-щастливо надарени в тази точка и чиито спомени показват по-голяма свежест и сигурност. Бодлер говори за своята „*mémoire terrible*“, спомняйки си преживяното на сегем години („*le bon temps des tendresses maternelles*“), а Ренбо говори дори за „поети на сегем години“, имайки предвид себе си („*A sept ans, il taisait des romans sur la vie*“).

За голямото значение на впечатленията от детинство ни говори и Гогол, когато признава как неговата религиозна чувствителност била пробудена чрез разказите на майка му. Ходейки като дете на черква, той виждал само облеклото на попа и слу-

³⁰ A. Maurois, *Aspects de la Biographie*, 130-134.

³¹ M. Barrès, *Mes cahiers*, I (1929), 8, 46, 48.

шал противния глас на дякона и се кръстел по подражание; нищо друго не го занимавало и вълнувало. „Но един раз – я живо как те перъ помню этот случай – я попросил вас рассказать мне о Страшном суде, и вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех блазах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разително, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствителност, это заронило и произвело впоследствию во мне самые высокие мысли.“³²

По закона за психическите контрасти впечатленията и емоциите на жизнерадост добиват толкова по-голяма нравствена цена, колкото по-силна се явява нуждата от балансиране на всичко мъчително, от оборване на песимистичните настроения и размисли. Ето защо романисти като Гогол, Толстой и Дикенс се обръщат тъй често към света на своите детски спомени, изнасяйки оттам незабравими картини и внушения за читателя. Ето защо Панаит Истрати, румънски писател, написва до десетина хубави книги само въз основа на това далечно свое минало, без да се изчерпва.³³ Пиер Лоти, представителят на екзотичния роман, се откъсва веднъж от виденията си на Изток, за да ни отведе в пленителния свят на своето детинство, за да извика в *Романът на едно дете* (1890) всички онези малки неща и наивни чувства, които са вълнували душата му. И че Каравелов, Влайков, Вазов, Йовков у нас намират най-благодарни теми тъкмо в ранния си опит на село, показва също тъй продуктивната енергия на този род далечни преживя-

³² Н. Гогол, писмо до майка му от 2 окт. 1833.

³³ Fr. Lefèvre, Les Matinées du Hêtre Rouge, 149.

вания. У Вазов надали ще намерим нейде повече искреност и сърдечна чистота, отколкото в лириката му от старчески години, посветена на спомени от родната къща и ранни младини (*Люляка ми замириса*, ч. II, *Под Амбарица*). Близки хора и обстановка изпъкват с визионерна сила след 50 и 60 години и нежен поетически лъх идва към поета от планина, зима, градина, детски радости и тревоги, от всичко преживяно „на незлобието в дните“³⁴. В разказите, повестите и романите на Вазов спомени те ту в мемоарна, ту в преработена фабулистична форма държат твърде голямо място. В очерка Даскалите напр. ние четем:

„Мисълта ми се повръща далечно, далечно в миналото; тя лети из мъглявата и призрачна област на времена забравени, потънали в океана на вечността. Въображението ми, като един археолог при разкопки, тършува, рови, дълбае в спомените на детинството и на юношеството; то повече и повече се увлича в усилията си и намира в онай далечна за мен епоха неща мили, образи странни, затрупани в буренака на забравата, и с наслада се спира на тях и не иска да се раздели от тях. Боже, при първото копване на мотиката му какъв рой от видения изскокваха из гробищата на умрелите работи! И възкръсват сега в дълбините на паметта ми бледи образи, и всичките са тъй мили и родни на сърцето ми.“³⁵

Вазов отделя с течение на годините все повече внимание в прозата си на този род спомени, дошли като антидот срещу безутешното в живота.

³⁴ Ив. Вазов, *Люляка ми замириса*: „Бъдни вечер“; срв. Ив. Д. Шишманов, ц. кн., 357, и *Под нашето небе*, 10.

³⁵ Вазов, *Видено и чуто* (1901), „Даскалите“; също и „Михаил Чонин“; срв. Събр. съчинения, VIII (1943), 18-19, 79, 88.

Той обича страстно тези „теменужни кръгозори на миналото“, плува с наслада в „светлите илюзии на жежка вяра в себе си и в бъдещето“, връща се често към далечната епоха, когато „животът още е пеял в душата му“, незасегнат „от горчиви разочарования, от покрусени блянове“.³⁶ Такава приятно-тъжна нота звучи и у други наши белеетристи, когато подхванат повестта на миналото си, и у всякого от тях тя добива лична отсянка в зависимост от темперамент и житейска орис. Влайков напр., като завършва битовите си новели, гдето долавяме школата на Гогол, Тургенев и други руски реалисти, пише на старини голямата си хроника *Преживяното* (1934-1942), дългата и увлекателна приказка за радостни и печални семейни случки, за „безгрижни весели игри“ и за „първа младост с юношески чувства и копнежи“.³⁷ Идилчно-епичен тон и искрен лиричен трепет са съчетани там хармонично и може би тъкмо затова тези мемоари ще оцелеят по-сигурно, нежели някои от изкуствено построените разкази на автора. У Йовков четем нещо от рода на Яворовия *Великден*, което е вложено в чужди уста, но явно носи автобиографически характер:

„Как бият великденските камбани. Всякога съм чувствал това само чрез трепета на детинските години... Де е оная чиста и хубава радост! Всяка година по това време си спомням една и съща случка. И спомням си това и с умиление, и с някаква горчива болка... Бях малък тогава, трябваше да съм бил шест- или седемгодишен. Бяхме станали и седяхме до огъня. А вън биеха вече камбаните! Господи, каква радост усещах тогава!

³⁶ Вазов, „Една цариградска среща“ (1921); срв. Събр. съчинения, XX, 233.

³⁷ Т. Г. Влайков, *Преживяното*, I (1934), 1.

Струваше ми се, че цялата земя се люлее в тия звукове и ангели пеят навън. Срещу големите празници всякога ни ушиваха по нещо ново. И като че и сега аз чувствам особенения дъх на нова басма, който чувствах тогава, когато ми обличаха великденската премяна. Всичко, всичко си спомням най-ясно!... Аз имах и други брат..., един ужасен бас имаше, нетърпимо и страшно беше да го слушаш. Той беше се разплакал и тогава. Виждам ясно погледа на майка си, моя незабравим поглед, в който имаше не укор и не заплашване, а някаква кротка скръб... Отидохме на черква. Помня голямото множество хора, с ярко осветени лица от свещите, помня тържествения и тайнствен обред през нощта, но още по-ясно помня дълбокия мрак над морето от човешки глави и над разлюлените хоругви...“

„Кандигатът свърши разказа си. Неволно възлението му премина и у мене. Идеха тия минути, когато много и далечни спомени изведнъж се събуждат и дълго ни държат в сладката си власт.“³⁸

3. СПОМЕНИ И ТВОРЧЕСТВО

Тази необикновена трайност на впечатленията, получени някога, тази тяхна особеност да се редуват по разни поводи, във вериги, пред вътрешния поглед, при това заедно с живия спомен за преживените състояния, е от съществено значение за всяко творчество. Вязлото в кръга на наблюдението и възприетото като психически комплекс не изчезва бързо, то стои готово за първо повикване, стига художникът да бъде в настроение за работа

³⁸ Й. Йовков, „Светлата нощ“, *Разкази*, II (1918), 164-165.

над него. Гогол мисли за известни свои видения, които са го раздвижили дълбоко и които той не иска да забрави никога: „... Вас отпускаю на дно души до новаго пробуждения, когда вы исторгнетесь с большею силою.“³⁹ Поетът Гайбел казва в едно писмо от 1860 г.: „От няколко седмици се усещам сносно и пиша поезия, понеже моите стари гръцки спомени от преди 20 години внезапно оживяха и потеккоха.“⁴⁰ Балзак, който признава, че имал като „нечувана привилегия“ една огромна памет, говори за двойника си Луи Ламбер:

„Мозъкът му, свикнал още от младини със сложния механизъм за съсредоточаване на човешките сили, изтегляше от това богато влагалище (на паметта) множество чужди образи, реални и свежи, с които се хранеше през време на светлите си съзерцания. – Когато аз пожелах, казваше той на своя език,... аз турям було на очите си. Веднага влизам в себе си и намирам една черна стая, където случките от действителността се възпроизвеждат в една по-чиста форма, нежели онази, под която са влезли отначало във външните ми сетива.“⁴¹

Друг път Балзак пише: „Аз не знам как съм запазил толкова дълго, без да обадя, историята, която ще ви разкажа, тя прави дял от любопитните приключения, останали в торбата, отгдето паметта ги вади по своя воля, както номерата на лотарията: аз имам и други такива, все тъй странни, както и тази, все тъй заровени; но и за тях ще гойда рег, вярвайте.“⁴² Има поети като Теодор

³⁹ Н. Гогол, писмо до М. Позогин, 9 дек. 1835.

⁴⁰ С. Litzmann, Emanuel Geibel, Berlin, (1887), 213.

⁴¹ Balzac, Louis Lambert.

⁴² Н. de Balzac, Facino Cane.

Щорм напр., у които фантазия и поезия се свеждат изцяло към ретроспективно съзерцание, към вярно опазени спомени, така че през цял живот извор на виденията им остава преживяното в родината и в семейството, лично изпитаното, което не търпи съществена преработка чрез някаква свободна фабулистика.⁴³ Известно е какво дължи делото на Марсел Пруст на неговата феноменална памет. Особените обстоятелства на природата му и на живота му го заставят да обръща поглед упорно към спомените и творчеството у него се превръща в метода за фиксиране на всичко възкресено в ума, на всичко, което е убягнало в миналото. Той отива готам в доверието си към паметта, че я смята истинска създателка на действителността, по-надеждна, отколкото самите възприятия. „Цветята, които ми бяха показани днес за първи път, не ми изглеждат истински цветя..., действителността се оформява в паметта.“⁴⁴ Чрез отвеждане в миналото лицата се освобождават от всичко странично на чувствата и илюзиите, с които сме ги преживели, и така те добиват „чар, дошъл от самата памет и от това, че те не са доловени чрез сетивата“⁴⁵. Но тази теория, твърде субективна, довежда до парадокс една истина, която има своята законна опора в данните на вътрешния живот и в характера на творчеството. Алфонс Доде, който сам се нарича „машина за впечатление“, помни през много години известни улици на Nîmes, където е минал само няколко пъти, помни ги „мрачни, хладни, тесни, с мириса им на разни

⁴³ Срв. Otokar Fischer, „Das Problem der Erinnerung“, IV. Congresso internazionale di filosofia, Bologna – aprile 1911.

⁴⁴ M. Proust, Du côté de chez Swann, I, 170.

⁴⁵ M. Proust, ц. с., I, 190.

стоки“, помни ги „с багрите на небето, със звъна на камбаните, с изпаренията на дюкяните“, ⁴⁶ затова ги описва и тъй живо. За него, както и за толкова други поети, да изнамира значи да си спомня.

Как незабелязано и непроизвольно се извикват споменише, често от далечно минало, и как те служат като начало на един творчески процес, който в основата си означава стилизиране или преработка на тези спомени, учи ни една изповед на Достоевски от 1876 г. в неговия *Дневник на писателя*.⁴⁷ В увода към разказа-спомен за мужика Марей той пише:

„Во все мои четыре года которые, я воспоминал беспрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле. Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда не приметной, и потом, мало-помалу, вырастало в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление. Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты, уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял беспрерывно, в этом состояла вся забава моя. На этом раз мне вдруг припомнилось почему-то одно незаметное мгновение из моего первого детства, когда мне было всего девять лет от роду, — мгновение казалось-бы мною совершенно забытое...“ И като излага далечния спомен за срещата си с мужика Марей край гората („и теперь даже, когда я пишу это, мне так и слышался запах нашего деревенского березняка: впечатления эти остаются на всю жизнь), спомен, изтъкнал „с удивительной точностью в подробностях“ и извикал „ти-

⁴⁶ A. Daudet, Trente ans de Paris.

⁴⁷ Ф. М. Достоевский, Дневник писателя за 1876 год., февраль, III.

хую улыбку“ за изчезналите образи. Достоевски добавя за Марей: „Встречаясь с ним потом изредка, я никогда даже с ним не заговаривал... и вдруг, теперь, двадцать лет спустя в Сибири, припомнил всю эту встречу с такой ясностью, до самой последней черты. Значит, залегла же она в душе моей не приметно, сама собой и без воли моей, и вдруг припомнилась тогда, когда было надо: припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой.“

Споменът-комплекс от 9-годишна възраст, с този мирис на брезата и тази усмивка на мужика – които изглеждат отдавна забравени, – е извикан у 50-годишния писател по незнаен повод и се разкрива малко по малко от някаква незабелязана черта. Каква може да бъде тази черта, връзка между настояще и минало, неизбежна причинна връзка в асоциациите, учи ни следният пример, разказан от един психолог. В ума на един книжар, като вървял по улиците на Лайпциг и мислел върху своите работи, се вестяват изведнъж картини от Лондон, наблюдавани там преди много години. Изненадан от този спомен, който прекъсва мислите му, без да стои във видима връзка с тях, той усетил малко след това миризмата на английския тютюн Нонпейдек, която познавал от Англия и която някога бил вдишал тъкмо в онези лондонски места. След кратко време той забелязал на малко разстояние от себе си да върви един господин, който пушел именно този тютюн.⁴⁸ Значи споменът за далечна обстановка изтъква в съзнанието още преди да е осъзнат поводът, външното или вътрешното възприятие – и това показва само колко е голяма сила-

⁴⁸ Fr. Noltenius, Die Gefühlswerte, Leipzig, (1927), 56.

та на латентното впечатление и каква роля може то да изиграе при подсъзнателното мислене. „Так память, демон-властелин, все будит старину“, мисли Лермонтов, говорейки за една незабравима сърдечна история.⁴⁹ Пушкин на това основание се обръща към морето при раздяла с него в Одеса:

Прощай же море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерные часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.⁵⁰

В паметта са се запечатали всички черти на морето, сложен кръг възприятия, и стига нещо да напомни за тях, пред поета сякаш се спуща завеса, която закрива действителността наоколо, и едновременно с това се вестяват цвят („голубые волны“), осветление („блеск и тень“), звук („говор волн“) заедно с общото впечатление от някаква „горда и тържествена“ красота, чужда на настоящата обстановка. Обещанието да се пренесат образи и настроения от морето в средата на гора или пустинята не е само проста риторика, то отговаря напр. напълно на култа и спомените, които хранят за величественния Кавказ Лермонтов, когато твърди: „На севере, в стране тебе чужой, я сердцем – твой, всегда и всюду твой!“⁵¹ Обещанието на двамата поети от-

⁴⁹ Лермонтов, К. Лопухиной (1831).

⁵⁰ А. Пушкин, К морю (1824).

⁵¹ Лермонтов, Аул Бостанджи.

говаря тук на една психологическа необходимост, загатната от граф Шак с тези думи: „Поетът рисува най-добре хубавата природна сцена не когато тя е пред него, но когато споменът и отдалечението я обкръжат с магически лъх.“⁵² Тъкмо затова и Русо прави най-сполучливите си описания на пейзажите по памет в работния си кабинет, между четирите стени: пролетта напр., любимото си годишно време, той рисува из пълнота на виденията си, извикани зиме, а в Англия, в сред мъглите, той чувства необходимост да си спомня ярките багри на изгрев слънце в Алпите.⁵³ Живописецът Puvis de Chavannes, обяснявайки потеклото на пейзажа си Ludus pro Patria, съобщава, че той бил възникнал под впечатлението на едно пътуване до Амьен. Художникът гледал от вагона хълмове, долини, ниви, с техните линии и тяхното осветление, и като се върнал в ателието си, при една съвсем друга обстановка, нахвърлил на хартия скица от виденото. „Наблюдението на самото място ми се струва, казва той, че би отслабило впечатлението и би ме изложило да не намеря по-после в паметта си друго освен една накърнена, неясна и бездушна картина.“⁵⁴ Бързите, но проникателни впечатления се оказват по-полезни, нежели гругите изучавания, при които се губи цялото, при които се долавя само единичното, без връзка с останалото; освен това видението е по-силно, когато картината не лежи постоянно пред очите и не смуца съзерцанието. Образът по спомена се явява по-сигурна опора за въз-

⁵² A. F. v. Schak, Ein halbes Jahrhundert. Erinnerungen und Aufzeichnungen, I (1888), 187.

⁵³ Rousseau, Confessions, I, kn. IV.

⁵⁴ P. Souriau, L'imagination de l'artiste, 44; срв. и Fr. V. Hausegger, Jenseits des Künstlers (1893), 178.

създаването, понеже са отпаднали подробностите, които пречат на изразните черти, запечатани най-добре в ума. „Схематичният характер на представата улеснява работата на художника, докато пълнотата на възприятията я затруднява. По тази причина художникът винаги схематизира – и колкото по-умело, толкова по-добре. В това схематизиране е тайната на множество художествени ефекти, то лежи в основата и на композицията“, бележи основателно психологът Казанджиев.⁵⁵

Не само съвсем суровите материали за творческа постройка, но и оформени вече по-сложни образи, дори измислени картини, които не отговарят на отделни предишни възприятия, споделят съдбата на преките впечатления и спомени. Защото спрямо тях художникът храни особен интерес, бидейки те нещо скъпо за неговата чувствителност и за неговото въображение, и защото той ги повтаря често, преди да е дошъл момент за окончателната им обработка. „Известни големи мотиви, легенди, прастари предания, казва Гьоте, се запечатват тъй дълбоко в ума ми, че аз ги задържам 40 до 50 години все светли и подвижни. Да подновявам често тези ценни картини бе за мен най-голяма наслада, тъй като те постоянно се преобразуваха, зрееха за една по-чиста форма и вървяха към по-релефно изображение, без обаче да се менят.“⁵⁶ Това е казано като пояснение за предметната мисъл, която характеризира поета, и предвид се имат блядавите *Коринтска невеста*, *Бог и баядера*, *Граф и демони*, *Певец и деца*, *Пария* и гр. Но то се отнася

⁵⁵ С. Казанджиев, Психология на възприятието, 10.

⁵⁶ Goethe, Bedeutende Förmerniss u. пр. Срв. Eckermann, Gespräche, 14.III.1830.

и до по-големи произведения на Гьоте, напр. до *Фауст*. Наченките на тази драматическа поема възлизат почти към юношеските години на поета, завършъкът ѝ съвпада с последните дни на живота му. Първите написани фрагменти датират от 1773 г., а последната част е замислена само седем години преди смъртта на поета – в 1825 г. Въпреки това отдалечение между начало и край основната концепция остава все същата. Нея Гьоте носи постоянно в ума си, обработвайки от време на време най-интересните места.⁵⁷

Уверенията за непроменено запазване на сюжети или концепции в случая (и въобще) не трябва обаче да се вземат съвсем точно. Щом към добитите чрез възприятия или четири елементи се примеси неизбежно по-късният опит и въображение, невъдърж напълва разлагане на цялата картина и нова разпореда на частите. Това става обикновено несъзнателно. Защото, колкото силна и явна да бъде една памет, в края на краищата тя неминуемо пресъздава след по-дълго време миналото, накарвайки неговата материална същност или подправяйки чувства и мисли, които са го съпровождали. Контролата, която ни се удава понякога върху свидетелства за ранни години от късни дни, ни убеждава на всяка стъпка, че и най-добросъвестното предаване на фактите е подплатено от известна роза измислица и че всякакви мемоари, автобиографии и други документи, замислени с историческа точност, представят неразривна комбинация от „поезия и правда“ по класическия израз на Гьоте. Забравата може да бъде там толкова виновна, кол-

⁵⁷ Писмо до Вилхелм Хумболт от 17.III.1832, пет гена преди смъртта на Гьоте.

кото и влиянието на по-късните настроения и преценки. Че авторът на автобиографията *Из моя живот* с подзаглавието *Поезия и правда* иска да бъде по собствено признание „справедлив към себе си и към другите и да се доближи по възможност до истината, подпомогнат в това усилие от спомените си“, че той е загрижен „да изкаже и представи основно-правдивото“ (das Grundwahre), не подлежи на съмнение. Но и сам той разбира невъзможността да се отбегне намесата на вторичното припомняне, повлияно от въображението, поради което резигнирано добавя, че щял да изтъква „повече резултатите и как се мисли сега миналото, отколкото подробностите, както са се случили някога.“⁵⁸ Русо открито признава за *Изповедите* си, че в тях имало „cette espèce de mensonge“, която била по-скоро „effect du délire de l'imagination“ нежелу „un acte de volonté“. Той ги е писал вече стар и разочарован от живота, писал ги е с желание да украси някои щастливи моменти от миналото. Но позовавайки се на паметта си, той долавя, че тя му изневерява често или че тя му доставя несвършени спомени, и той се вижда принуден да допълва празнините с измислици, които обаче не противоречат никога на истината. „Аз излагах нещата, които бях забравил, както ми се струваше, че е трябвало да бъдат, както те са били може би в действителност, но никога в разрез с това, което си мислех, че са били. Аз приписвах понякога на истината чужди ней чарове, но никога аз не вмъквах там лъжа, за да прикриям пороците си или да си присвоявам добродетели.“⁵⁹ Премълчаването на ня-

⁵⁸ Goethe, Tag-und Jahreshefte (1809); нумеро го Zelter, 15.II.1830.

⁵⁹ Rousseau, Les Rêveries du promeneur solitaire, IV Promenade.

кои морално-мъчителни случаи и неточността в някои показания за събития не преуначават правдата при най-същественото, при характера и изпитаните чувства, така че измисленото по аналогия не засяга общата достоверност на разказа. Пресулено е недоверието на Хайне към всякакъв род изповеди и мемоари, когато пише: „С най-добра воля за чистосърдечност никога човек не може да говори правдата за себе си. Това не се е удало никому досега, нито на Св. Августин, нито на женевеца Жан-Жак Русо и най-малко на последния, който сам се нарича човек на правдата и на природата. Неговият автопортрет е лъжа, чудно изпълнена, но все пак бляскава лъжа.“⁶⁰ Съдейки по себе си, по собствените си лирически саморазкрития, в които искреността е често подправена с позиране, Хайне проявява скептицизъм, неоправдан от обективната критика. Каквито грешки и да има във фактичестката страна на Русовите изповеди, „основно-правдивото“ на личния живот там не буди съмнение за тенденциозно изопачаване. Много по-справедливо мисли критикът Тибод, когато с оглед към грешките в автобиография и мемоари на Русо, Шатобриан, Ламартин, Юго, Флобер, задавайки въпроса: „Лъжци ли са тези писатели?“, отговаря: „Не, те са хора и главно – те са художници. И любопитно би било да се отбележат и измерят психическите разположения, по силата на които всяка изповед става непобедимо роман.“⁶¹ Държим ли сметка за творческите условности, за стилизирането при възсъздаване на действителността, ние няма за-

⁶⁰ H. Heine, Geständnisse (1854).

⁶¹ A. Thibaudet, „G. Flaubert“, Revue hebdomadaire (1922), кн. II, 176.

що да се чудим на частичното несъответствие между реален облик на нещата и поетическата им картина, особено когато се касае за малки неволни заблуди и когато – най-важното в случая – духовният автопортрет остава изобщо верен и убедителен.

4. ДНЕВНИЦИ И БЕЛЕЖНИЦИ

Срещу възможната забрава на видено, чуто, забелязано, което може да се окаже един ден твърде важно, писателят има едно сигурно средство. Това са дневниците, бележниците, мемоарите и всякакъв род сборки от документи и материали. Гдето паметта се оказва слаба, там описанието, внесено навреме, дохожда бързо на помощ. И практиката на мнозина писатели показва, че е безусловно полезно да се фиксира онова, което по самата си природа е нещо текущо или мъчно възстановимо без посещане. В това отношение особено внимание заслужават дневниците, писмата и разговорите на Гьоте, обхванали няколко тома от неговото писателско дело. Като изключително богата натура авторът на Фауст е намирал време и воля да внася в своите „Tagebücher“ от 1775 до 1832 г. всичко от опита и размислите си, което досяга интересите му на часа, преди всичко работата му над поетическите произведения. Срещу тези кратки бележки за преживяно и обсъждано стоят подробните теоретически развиятия и конкретни наблюдения на Гьоте по въпроси на естетиката – като се обхваща не само литературата, но и изкуството изцяло, специално скулптурата и живописът – в редица статии и в огромната преписка, главно тази с Шилер от 1794 до 1805 г. Как възник-

ва художественото произведение, какво е там съотношението между действителност и претворяване, какви са насоките на съзерцание и изображение, на каква форма какви съдържания отговарят, какво е стил и какво специфичното на разните литературни родове и видове, как узряват идеите за собствените романи, драми или балади, през какви етапи на възхищение и хладна критика, на първи запис и на преработки или поправки се минава, докато се дойде до задоволително изпълнение на плана; това двамата приятели са обмисляли и отбелязвали редовно в писмата си, както и в незаписаните си разговори. Но ако последните са загубени за нас, запазени са други разговори (Gespräche), все тъй важни като избор за проследяване на житейски опит и на творчески труд, именно беседите с Екерман, Ример, Боасере, Мюлер и други близки хора, схванали и предали вярно (макар и субективно обогатено) чутото върху преживяно, мечтано и създадено от Гьоте. Сам Гьоте е използвал многократно своите лични записки и своите писма или чужди съобщения, когато е трябвало да се документира върху онова, което паметта му не е опазила достатъчно свежо и пълно.

Във френската литература не липсват поучителни примери в това отношение, и то при писатели от XIX век, които полагат тежест върху точното предаване на правдата наоколо си и върху личните си впечатления и изживявания. Колкото и силна да е способността за задържане на последните, все пак нещо съществено при чисто фактическото или почувстваното и мисленото може да се изплъзне при по-късното им извикване и нуждата от бележници се вестява с необходимост. Нима Балзак може да помни постоянно как се нарича тази или онази улица на един провинциален град? Нима ще

му гоиде тутаки наум, когато пише, гумата, чута някога? Затова до края на живота си той гържи на масата си голям албум, разкошно подвързан, на чиято първа страница стои калиграфският надпис *Sujets, Fragments, Pensées*. Това е сборник от планове за съчинения, от подслушани разговори или изрази, от анекдоти и цитати из разни автори, от кратко изказани мисли и т.н. Тук са записани заглавията или сюжетите на проектирани неща, както *L'Artiste*, *Le Prince* (трагедия), *Les Courtisans*, *La Conspiration*, *La Vieillesse de Don Juan* (драма), *La Bataille* (роман), и др. За историята на творческите замисли, както и за вътрешния живот и множеството наблюдения и идеи на Балзак тук се крият неоценими документи.⁶² Стендал, основателят на психологическия роман, започва да гържи от 1801 г. *Дневник* (*Le Journal*), гдемо в течение на дълги години внася пътните си впечатления, новини от политическия и обществен живот, мисли върху философията на нравите, изкуството и литературата, разни самонаблюдения и хрумвания, голяма част от които лягат в основата на разказите, романите и пътеписите му. Не толкова „история на собствения живот“, както се проектира отначало, колкото откъслечни бележки за видено, преживяно и обсъждано са тези материали, които помагат на писателя да си спомня чувствата, идеите, епизодите, потребни му за *Le Rouge et le Noir* (1831); *Char treuse de Parme* (1839) и т.н.; защото, макар и да заявява за себе си, че имал „отлична памет“, той все пак знае, че и забравата влиза често в своите права.⁶³

⁶² Balzac, *Pensées, Sujets, Fragments*, éd. J. Crepet (1910); срв. L. I. Arrigon, *Les Années romantiques de Balzac* (1927), 98, 207.

⁶³ Срв. Jean Prévost, *La Création chez Stendhal* (1942), 11 нм., 147, 170 и др.

Густав Флобер също гържи особени *Бележници* (*Carnets*) и вписва всяка вечер преживяно и мислено, което може да се окаже полезно за литературната му работа. Този голям психолог и социолог има дарбата да наблюдава не само външното, но и вътрешното; той се самонаблюдава, той аускултира душата си и забелязаните най-малки външения на чувствителността си, най-беглите светкавици на въображението си той записва със същата педантичност, с която се грижи и за впечатленията от срещи, от разговори, от разходки. От публикуваните извадки⁶⁴ се вижда с каква грижа авторът на *Бовари* и на *Саламбо* нанася черти от съвременните нрави, интимни изповеди, мисли върху религията и философията, литературни факти и теми, планове за бъдещи романи, думи и всичко преживяно през умствения ден. Бележките му с този си характер допълват щастливо неговата тъй ценна кореспонденция, в която, както и в писмата на Балзак, психологът на творчеството намира богата рудница.

Същата практика следва и друг един реалист на нова Франция, Алфонс Доде, макар и той да има феноменална памет. Още от млади дни Доде усвоява обичая да носи малък бележник и да внася там всичко, което му прави впечатление, всички мисли и чувства, изпъкнали в съзнанието му.⁶⁵ Това са факти и материали без връзка помежду си; те носят печата на момента. Но тъкмо благодарение на тях лицата в романите на Доде имат релеф и гуша на хора, взети от действителността. Колекцията съгържи и много излишни неща; но знае ли човек кое

⁶⁴ Louis Bertrand, *Revue des Deux Mondes*, юли 1910, 371 нм.

⁶⁵ A. Binet, *L'Année Psychologique*, I, IV.

може да се окаже потребно и кое не? Така за романите си из живота на Южна Франция той използва едно зелено тефтерче, озаглавено „Le midi“. То било натърпкано в течение на години и години с маса бележки и резюмирало родината на поета, „климата, нравите, темперамента, говора, жестовите, буйствата и бляновете под нашето слънце и онази хитра нужда да се лъже, която произтича от излишък на въображение“⁶⁶. Наблюденията са правени както над самия себе си (поетът се взема като мерило за другите), така и над роднини и други близки; в тях влизат и спомените от детинство, „запазени чрез една странна памет, гдето всяко впечатление се вдълбава тутакси след като е изпитано“. В зеленото тефтерче могат да се открият народни песни, пословици, провикванията на продавачите на вода, сладкиши и ябълки, стенанията на болните, престъпните подвизи на южняците, наклонни към избухвания на страсти, и много още неща. „От това тефтерче аз извлякох *Tartarin de Tarascon*, *Numa Roumestan* и неотдавна *Tartarin sur les Alpes*. Други книги, все оттам, са в проект, фантазмагории, романи, психологически очерци: Мирабо, Маркиз дьо Сад, Русе-Булбон и Въображаемият болен, донесен от Молиер сигурно от юг.“ В една от книгите си със спомени писателят признава за потеклото на романа си *Fromont jeune et Risler aîné* (1874):

„D'après nature! Аз нямах никога друга метода за работа. Както живописците пазят грижливо албумите си със скици, в които силуети, пози, бегли очертания, едно движе-

⁶⁶ A. Daudet, *Souvenirs d'un Homme de Lettres*: „Histoire de mes livres“.

ние на ръка са доловени живо, така аз събирах от тридесет години множество малки тетрадки, в които бележките, мислите, често в един ред, ми помагаша да си спомня жеста, интонацията, развити или увеличени по-късно за хармония на важното произведение. В Париж, при пътуване, на село тези тетрадки се пълнеха с редове, без да мисля повече, без да мисля дори за бъдещата работа, която се трупаеше там. Срещаха се собствени имена, които понякога не можех да променя, откривайки в тях физиономията, отпечатъка на хората, които ги носеха... Всички лица във Fromont са живели или живеят още.“⁶⁷

След смъртта на Доге бяха обнародвани извадки от тези тетрадки под наслов *Notes sur la vie* (1890), които е познавал по-рано и син му Леон. Последният също говори за бележките там относно мимика и характер на видените лица, схванати в „сурови изрази и пронизателни наблюдения“, или относно късове от плана за някоя драма и онази „квинтесенция на конкретното, която заменя всяка абстракция“ у баща му.⁶⁸

Нещо подобно на тези бележници на „френския Дикенс“, както наричат някои Доге, представят *Tetradkite* на един от големите му поклонници, Морис Барес, водени от 1896 до 1923 г. Авторът на романа *Coline inspirée*, който знае тъй добре да предава лъха на своята лотарингска родина, има намерение към края на живота си да напише своите мемоари, за да изложи там, както сам казва, „всичките си спомени от детинство и юношество, всичкото си богатство от мечти, от хубави образи и сънища в зрача“. Той иска да си даде така смет-

⁶⁷ A. Daudet, *Trente Ans de Paris* (1888).

⁶⁸ Leon Daudet, *Quand vivait mon père* (1940), 28, 124 nm.

ка за уроците, получени от живота, за пътя на узряването и напредъка си, за експериментите си в една или друга посока. „Искам да разкажа часовете, които съм опазил: вярно посред толкова други в живота, убягнали от погледа и сърцето ми.“ Барес прилага така метода на Русо, който, както изтъква Бурже в разговор с Барес, „има памет само за това, което е почувствал“. Но за нещастие от проектираните мемоари биват написани само първите страници. Компенсация за тях образуват тъкмо „тетрадките“, които сега се публикуват в няколко тома. В течение на толкова години Барес си записва впечатления, идеи, настроения в поразително богатство и разнообразие и преди всичко с умисъл да ги използва за своите произведения. Произведенията остават ненаписани, но досиетата и анкетите за тях – за книги върху Байрон и Гьоте или за романи и новели, или за религиозно-философски и политически очерци – стоят сега пред нас като доказателство за неизчерпаемата документация в живота, изкуството и мисълта.⁶⁹ Такъв характер носят и дневниците на Пол Валери. Отличавайки се със сравнително слаба и недисциплинирана памет, която не запазва точно картината на миналото, но задържа по-здраво някои идеи, полезни за фиксиране на собствения светоглед, поетът записва в течение на половин век (след 1892 г.) всяка заран своите хрумвания и впечатления. Така се набират голям брой *Тетрадки*, от които той извлича направо разсъждения по разни въпроси, късове, печатани, както си са, или съображения по изработката на ред поръчани произведения. От първия род, т. е.

⁶⁹ Maurris Barrès, *Mes cahiers*, I (1896-1898), Paris (1929). Introduction, IV-V.

почти непроменени дневници, са книгите му *Cahiers B.* 1910, *Analecta*, *Suite*, *Rhumbs*, *Autres Rhumbs*, *Moralités*, *Choses Tues*, *Mauvaises Pensées* и т.н.⁷⁰

Крупен паметник на този род бележки и наблюдения във френската литература представя несъмнено *Журналът*, на братя Жул и Едмон Гонкур. Започнат на 2 декември 1851 г., когато те публикуват своята първа книга, той продължава под обща редакция до 1870 и под редакцията на едного от тях, Едмон, до 1895 г. Сродни по ум и темперамент, авторите гледат света сякаш с едни и същи очи, така че техните впечатления и мнения се сходжат поразително. „В тази автобиография, пише Едмон Гонкур, излизат на сцена от ден в ден хората, които случаят бе поставил на пътя на живота ни. Ние портретизирахме тези хора, мъже и жени, в тяхното сходство през геня и часа, подлавяхме ги в течение на журнала, показвайки ги под променен вид... Нашето усилие бе да оживим правдоподобно пред потомството съвременниците си чрез стенография на разговора, чрез физиономическа снимка на жеста, чрез малките страсти, в които се разкрива личността, чрез онези необясними неща, които дават изразителност на живота, чрез бележки най-сетне за онази трескава възбуденост, толкова присъща на шеметния Париж.“⁷¹ Програмата е изпълнена бляскаво и ние имаме налице не само идеи и наблюдения, легнали в основата на романите на двамата братя, но и живописни снимки от бележити съвременници, от Бодлер, Флобер, Жорж Санд, Готие, Сент-Бьов, Тен, Ренан и др. (Барес ни предава

⁷⁰ Berne-Joffroy, *Présence de Valéry* (1944), 48, 51, 100-104.

⁷¹ *Journal des Goncourt, Mémoires de vie littéraire* (éd. définitive), m. I, Préface; cpб. u m. II, 28.

в „тетрадките“ си беседи и профили от следващото поколение, от Бурже, Зола, Доде, А. Франс и други свои приятели.) Историкът на френската литература едва ли би могъл да намери нейде другаде толкова материал за характеристика на мисъл и темперамент на Флобер напр., колкото в тези отчети за срещи и беседи. Изброявайки разнообразните теми в разговора на Флобер – именно потекло, на света, религии, Буда, източни легенди, лирика на Юго, Гьоте, мистерия на чувството, фантазии и лудости на любовта, вкусове и темпераменти на хората и т. н., – братя Гонкур очертават и съдържанието на своите собствени мемоари с всичко социално-историческо, литературно-анекдотично и типично-човешко в тях. Нека забележим обаче: философът Тен, засегнат веднъж досадно от анкетата, открива в културния хоризонт на двамата братя, стенографи на чутото, известна ограниченост. Той твърди, че те предавали някои от разговорите му индискретно, ту изопачено, с което се погръбляла картината на избраната духовна среда.⁷²

Аналогичен пример в немската литература представят *Дневниците* на Фридрих Хебел. Това е пъстра смес от афоризми, лични признания, литературни планове, писма и биографически подробности, за която няма друга обединителна нишка освен хронологичната последователност. Но докато онези двама французи се движат в едно светско общество и се интересуват предимно за социалното и външното, немецът рови по-често в собствената си душа и предпочита не снимки от виденото, а настроения и идеи, преживени от самия него. Освен това отношението на тези дневници към твор-

⁷² Taine, Sa vie et sa correspondance, IV (1907), 258 nm.

чеството на писателя е значително по-близко, отколкото при онзи журнал: то се доближава по-скоро до становището на Барес. Записките са вярно огледало на състоянията, от които никнат поетическите произведения: те съдържат голям дял от суровия материал, използван за стихотворения; те указват и на житейските обстоятелства, които съпътстват литературната работа“. Водени в течение на 26 години (25 март 1835 – 2 окт. 1863), дневниците на Хебел, този „бележник на сърцето“, както ги нарича сам той,⁷³ представят извънредно ценен избор за общата психология на творчеството и от тях ние черпим нееднократно за нашите разяснения.

В руската литература са познати бележниците на Гогол. Още от 16-годишна възраст той води *Записные карманные книжки* и много от внесеното там минава после на страниците на повестите и романите му. Между другото ние откриваме описания на селски празници, анекдоти, разговори на простолюдието, пословици, разни изражения, народни лекарства, факти из областта на домашното стопанство, описания на кучешки видове, както и всевъзможни други неща, интересни за един художник-реалист. Подобни *Записные книжки* води и Лев Толстой, събирайки в тях забелязаното или хрумналото наум във време на разходка или при безсънни нощи, утринно пробуждане и разни други случаи. „Он (съобщава жена му в своите дневници) записва в разные записные книжечки все, что может быть нужно для верного описания нравов, привычек, платья, жилья и всего, что касается обыденной жиз-

⁷³ Friedrich Hebbel, Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner, Berlin (1903).

ни, особено народа и жители вне двора и царя. А в другите места записва все, що приходить в голову касателно типов, движения, поэтичских картин и проч. Эта работа мозаичная.⁷⁴ Ту отдели наблюдения върху живота, ту общи идеи по разни въпроси и конкретни факти във връзка с някой литературен сюжет, книжките образуват само допълнение към огромен свод от мисли и съобщения върху изкуството и литературата и частно върху личното творчество в *Дневника* на Толстой. Започнат в 1847 г., този дневник продължава до самата смърт на писателя в 1910 г., преследвайки неотклонно задачата, формулирана в началото така: „Сега, когато аз се занимавам с развоя на своите способности, по дневника аз ще бъда в състояние да съдя за хода му.“ Откъм богатство на материала върху проблеми на естетиката, художествения вкус, техниката на поезията и прозата, тайната на създаването, особеностите на изображението, историята на собствените литературни замисли (при дълга работа над текста до окончателното завършване на даден роман или повест) бележките и мненията тук се отличават със забележителна яснота. В *Преписката* на автора с видни писатели този род съобщения заемат също значително място, както показва това подборът в сборника „Толстой об изкустве и литературе“ от 1958 г., гдето особено важни са отделите: същност на изкуството, реализъм и идейност, художествената форма, творческият процес (с обилни наблюдения върху собственото творчество), език и стил и т. н. Изказванията на Толстой по засегнатите въпроси съпер-

⁷⁴ Толстой об изкустве и литературе. Подготовка текстов... К. Н. Ломунова, Москва, (1958), т. I, 262.

ничат по искреност и тънкость на вникванията с тези в преписката на Балзак и Флобер, двама високо ценени от него романисти.

Достоевски е държал също тъй *Записная книжка*, голяма част от която е запазена. Както Толстой проследява вътрешната и външната история на крупните и по-дребните си произведения и специално на *Война и мир*, *Ана Каренина* и *Възкресение*, така Достоевски излага генезиса на романите си *Престъпление и наказание*, *Идиот*, *Бесове*, *Братя Карамазови*, спирайки се на план, характеристика на лицата, особености на сюжета и стила и т. н.⁷⁵ Докато прекарва като заточеник в Сибир, Достоевски записва в особено тефтерче думи и изрази или признания на затворниците, използвани после при съставянето на *Записки от мъртвия дом*.⁷⁶ Чехов по свидетелството на Куприн е държал също тъй дневници. „Голямото факт, рядкото име, техническото название трябва да се внесе в книжката, инак то ще се забрави, ще се разсее“, мислел авторът на остроумните *Хумористични разкази* (1887).⁷⁷

Тези примери показват каква необходимост за писателя могат да бъдат точно отбелязаните впечатления и каква услуга правят те в случаите, когато трябва да се възпроизведе картинно и точно фактическото. Вярната памет е извор, без който не може да се мине; но тя не опазва всичко най-добре и на помощ ѝ дохожда записаното обремене. Разбира се, всички случайни данни, посещения, идеи биха били накрай мъртъв капитал без съдействие-

⁷⁵ Биография, писма и заметки из записной книжки Достоевского, СПб. (1883).

⁷⁶ *Dostojewski, geschildert von seiner Tochter*, München (1920), 94-95.

⁷⁷ Срв. А. Куприн, Сборник Знание (1904), кн. III.

то на един оригинален дух, на чувството и въображението, които в подхожден творчески час ги оживяват и пресъздават по нов начин и в нещо цялостно-последователно. Но за този процес говорим по-нататък.

5. КОСВЕН ОПИТ И ДОКУМЕНТИРАНЕ

Творчеството използва не само добитото от лични наблюдения, възприетото със собствени очи, мисленото от самите нас. Такова ограничение би било и невъзможно и неоправдано. Защото дори при съзнателно усилие за отстраняване всяко чуждо влияние ние пак сме принудени да гържим в живота сметка за опита и мислите на другите, пък и едва ли би имало някакъв смисъл да се затваряме, при художествената работа, в своите собствени преживявания, отричайки ползата от чуждите. Страхът, че може да се нацърби оригиналността на замислите или да се намали индивидуалното в схващанията, като се вземе във внимание постигнатото от предходници и съвременници, е страх безосновен. Само онзи изгубва себе си при едно съприкосновение със светоглед и знания на другите, който никога не е бил достатъчно самобитен. Всъщност истинските творчески натури асимилират повече от всички други, повисявайки така своята индивидуалност, и в житейския опит или в произведенията на другите те намират и материал, и идеи за собственото си дело. Думите на Гьоте: „Ние идем със способностите си, това е вярно, но ние дължим развитието си на хиляди въздействия от един голям свят, от който усвояваме, което можем и което е съобразно с нашата природа“, предават една истина, станала общопозната. Не без

хумор големият ваймарец забелязва още, ограничавайки самородната оригиналност, за която толкова държат някои посредствени писатели: „Кое можем да наречем наша собственост освен енергията, силата, волята! Ако можех да кажа какво и колко дължа на големите си предходници и съвременници, за мен не би останало много.“⁷⁸ В същия дух на признателност и скромност, с подчертаване на наследеното, на уроците от близо и далеч Гьоте прави и следната класическа по рода си изповед:

„И най-големият гений не би отишъл много далеч, ако поиска да изнамира всичко сам... Какво представям аз самият, какво съм направил? Събирал съм и съм използвал това, което виждах, наблюдавах и чувах. Моите съчинения са подхранени от безброй хора, от невежи и философи, от умни глави и глупци. Всички – и деца, и зрели мъже, и старци – ми носеха своите мисли, своите качества, своите надежди и своите възгледи върху живота. Аз жънях посеяното от други и делото ми е дело на едно колективно същество, което се именува Гьоте.“⁷⁹

Така не презира чуждия опит и Юго. Той намира голямо удоволствие в разговорите с хора от разни среди, той ценя всеки човек като една книга, в която природата е вложила нещо особено и от която може да се научи много:

... Chacun a quelque chose en l'esprit,
Et tout homme est un livre ou Dieu lui-même écrit,
Chaque fois qu'en mes mains un de ces livres tombe
J'y lis.⁸⁰

⁷⁸ Eckermann, Gespräche, 16.X.1828; срв. и 12.V.1825.

⁷⁹ Biedermann, Goethes Gespräche, IV, 43; Soret, 17.II.1832.

⁸⁰ V. Hugo, Contemplations, I: „La vie aux champs“.

Майсторът на битовата повест и на краткия разказ у нас, Иван Вазов, признава за много свои неща от този род, че са възникнали – било изцяло, било в значителна част – тъкмо благодарение на доловеното с чужди очи и чужда чувствителност. В романа *Под игото* напр., писан от него като емигрант в Одеса, той е използвал не само и преди всичко собствените си юношески спомени от Сопот, но и спомените на други свои връстници. „Много полезен ми се оказа при писането на романа младият офицер Ам. Иванов, който често ме посещаваше и ми разказваше интересни епизоди от близкото минало.“ За потеклото на *Казаларската царица* Вазов ни уверява, че дължал сюжета на един случаен събеседник при пътуване с влак за Търново през 1902 г., който му разказал за съдбата на една основна учителка в село Стражица, Търновско. „Историята на тая учителка ме покърти, направи ми дълбоко впечатление и дълго занимава ума ми, додето ми вдъхна мисълта да я взема за канава на един социален роман.“ В романа, написан през следната година, той запазва „главните черти на разказаното събитие“; само имената на лицата биват изменени, а събитието пренесено в едно село в Шуменско.⁸¹ Разказите *Утро в Банки* (1905), които подобно на всички други Вазови разкази имат по собствения му израз „винаги някаква реална основа“, също тъй дължали възникването си не само на лични впечатления или спомени (*Убийство*, *Въдни вечер в столицата* и др.), но и на узнатото, на анекдотично предаденото от свидетели (*Една одисея в Делиорман*, *Чистият път*, *Маргарита* и др.).⁸² Силно

⁸¹ Вазов, „За Казаларската царица“ (1912); срв. Събрани съчинения, XXII (1950), 264 нт.; *Ив. Шишманов*, *Ив. Вазов*, 245.

⁸² *Ив. Д. Шишманов*, ц. с. 238, 246 нт.

впечатлителен и способен на бързо вживяване, писателят смогва да попълни с въображението си онова, което не достига за фабулата му, и така той е и тук, при косвения си опит, тъй почвен и правдив, както и при непосредственото си документирание от живота. За съотношението между фикция и действителност при хубавия разказ *Фелдфебел Стамболков* можем да съдим по интересния чужд спомен за истинския случай.⁸³ И образ, и комична история са предадени от Вазов с драматично движение и вживяване, които разкриват таланта му от най-добра страна. Такава вещо пресъздадена случка по чуждо съобщение се съдържа и в разказа *Запалените снопе*. И тук можем да се убедим отново, че суровият материал има стойност доколко, доколкото реалистичното въображение на автора го превръща в една типична и художествена правда.⁸⁴

Антон Страшимиров, наследник на Вазов в този вид картини от българската действителност и особено в битовия разказ и повестта, също тъй използва – покрай „набраните си наблюдения от селския бит“ и копираните направо лица (често със същинското им име, както напр. в *Кочаловата крамола*, *Анатема*, *У Калча*) – разказаното напр. в *Кочаловата крамола*, са преживели нещо човешки значително или могат да предават нагледно и увлекателно някои моменти от живота. Повестта *Сурабир* напр. има за отправна точка съобщенията на двамата македонци за видено и узнато на две различни места. „Някога, в Швейцария, състудент ми беше тетовчето Иван Георгиев, участвал в първите

⁸³ А. Тошев, „По неволя поет“, Бълг. мисъл, XIII (1938), кн. VII-VIII, 409 нт.

⁸⁴ Срв. у мен, *Ив. Вазов* (1944), 239.

чети, които се хвърлиха в Македония (през 1894 г., под ръководството на Китанчев). И разказваше тетовчето за разбиването на четата им от турските войски с такова преживяно чувство на трагизъм, че можех да го слушам с часове... Особено когато заговореше за своето Тетово, за Шар, за албанските нрави, за тетовския манастир под Шар, за игумена и за калугерите в него. Всичко се редеше с такива точни и живи подробности, че разказите му трябваше направо да се стенографира. И, види се, така ставаше в душата ми: когато, след години, ми потрябаха тези разкази, те се снизаха под перото като отдавна записани.“ В помощ им идват и разказите на велешанина Лезар Вишин („неизчерпим на спомени“) за турците-казълбаши в Силистренско и особено разказът му за някаква трагична любовна история. Така и белетристичният етюд *Сенки*, който ни отвежда към родословието на писателя, има сходно потекло: изнесените тук трагични подробности за преселването на Страшимирови от Разлог във Варна били предадени на автора от стари жени, които познавали добре баща му и чичо му.⁸⁵

Трябва да забележим обаче изрично: колкото много и да дължи едно поетическо дело на подобни автентични съобщения от лица, на които не липсва дар за занимателно възпроизвеждане, все пак има значителна разлика между техния безизкуствен разказ и художествената преработка на писателя. Скъмността или наивната илюзия на писателя, когато той отдава всичката заслуга за сюжет и тон на изложението на неизвестния човек от на-

⁸⁵ А. Страшимиров, *Творчество и живот* (1931), 10, 13, 15, 27, 38, 55 нт.

рода, не може да ни подведе да смятаме, че ролята на художника се свежда тук само към стенографиране или вярно помнене на чутото.

Строго психологически взето, възприемането чрез чужди очи и усвояването на чуждия опит представя само по-слаба форма на прякото наблюдение и преживяване. Идея за онова, което са узнали или почувствали другите, ние получаваме, като преведем думите, в които то е облечено, на наш език и като извикваме по сходство същите онези възприятия, чувства и мисли, които сами свързваме с тях. В зависимост обаче от това, че словото е твърде недостатъчно средство за израз на изпитаното от душата и отбелязва само приблизително нещата; в зависимост още от това, че всяка личност обработва по особен начин съдържанието на опита, като налага върху него печата на собствения си характер, твърдественото схващане на действителността у два индивида е почти изключено. И ако допускате възможността за пълно разбиране на чуждите преживявания, правим го само в твърде относителен смисъл. Тъкмо художникът е способен тук за по-голямо вникване, за по-голямо сродяване, понеже се озовава с големия си запас от чувства, образи на фантазията и разбиране смисъла на нещата, вмъквайки всичко това в тъканта на разказа си. И че той схваща следователно по-иначе неща и състояния, отколкото те са се представляли на непосредствения чужд поглед, не подлежи на съмнение. Нали целта е да се възкресят за поетически цели данните на косвения опит, а не да се прави история? И доколкото поетът успява да си представи в по-ярки черти образите, да вникне по-тънко в заплетения ход на мисли и на обстоятелства, той надминава непременно проникателността на историка.

Особена разновидност на този косвен начин за събиране градиво представя запасяването с факти, със сведения и подробности от литературата, от книгите. Онова, което вършат собствените бележници, с вложените в тях лични спомени, могат да го вършат и чуждите извори от този род с натрупаните всевъзможни впечатления и заети наблюдения. Сродна служба вършат и разпитванията на близки или далечни хора чрез писма. Но докато личната беседа се поддава на по-правилна оценка и допуска по-малко недоразумения, използването на книги или кореспонденция ни поставя често в затруднения. Там проверката е по-мъчна, непълнотата по-опасна. Особено значение добиват такива материали, когато трябва да се припомнят забравени факти или да се изучат лесно достъпни за въображението чисто материални подробности. В страстта си да узнаят всичко, да си представят правилно, да не пропуснат нищо съществено писателите-художници съперничат понякога с усърдието на специалиста, който по правило не се задоволява само с общи впечатления, а грижливо преравя всичката литература по даден предмет. Разбира се, такава ревност, която отива до крайности, е неуместна, и тя би довела до смесване на задачите между наука и изкуство. Когато Зола заема в романа си *Le Débâcle* сведенията си за сцената в амбулаторията направо от *Traité de médecine opératoire* на Farabeuf или в *La faute de l'abbé Mouret* толкова ботанически подробности от съответните учебници, той прибегва до една книжна освегоменост, която романистът Ж. Дюамел с право нарича „Фалишво отражение на науката“⁸⁶. Тук непосредственото и ин-

⁸⁶ G. Duhamel, y Fr. Lefèvre, Une heure avec..., II, 239-240.

тимно знание на нещата е заменено с чисто външно и нехудожествено копиране. Но гдето са необходими живописни подробности или точни знания, за да се нарисува пластично предметът и да се пробуди илюзията за обективна правда на събитията или на картините, там проучване на изворите и справки в специални трудове се явяват неизбежни. Този начин за запознаване с живота и света не означава пренебрегване на личния опит и тъкмо онези го практикуват най-много, които изобщо проявяват наклонност за широки наблюдения и реалистични изображения. Такъв е случаят с Балзак и с Флобер във френската литература.

Балзак иска да види всичко сам, да се документира всякога непосредствено, когато това е възможно, затова в грижата си за правда и точност той споделя бойните полета при Дрезден и Ваграм, преди да напише някои от романите на *Scènes de la vie militaire*: тук той трябва да бъде тъй верен и неопровержим, както е при сметките си за доходите от земи и лозя в *Eugénie Grandet*, гдето личи всичкият му практически интерес към едно голямо домакинство. Прекарвайки известно време в гр. Ангулем, той обхожда улици и домове, разпитва за нрави и тупове и така се документира за сцените в *Illusions perdues*, пренесени в този град.⁸⁷ Но нима е необходимо да ходи повторно в този град, за да узнае името на улицата, която води към някой дюкян, името на друга улица, която съединява площад Мюрис с палата на правосъдието, или мястото на една къща, гдето бил чул да се свири на пиано? Той може да се освегоми за тях, когато му са необходими за онзи роман, чрез г-жа Carraud: и

⁸⁷ L. I. Arrigon, Les années romantiques de Balzac, 268.

той ѝ пише през 1836 г., като моли и за плана на споменатата градска част. Исканите сведения му биват веднага изпратени.⁸⁸ Той пише и на Charles Rabou, поръчвайки му да подири в кой месец, в коя година и под кой генерал на републиката французите проникнали в Дюселдорф: това му трябвало пък за романа *Auberge rouge*. Той прибъзва до справки в книги и до кореспонденция с приятели, щом трябва да почувства почва под нозете си, като верен историограф на поколението, и в това отношение реализмът му е тъй неумолим, както, когато ходи по гробищата *Père-la Chaise* и чете надписите, за да намери изразителни и автентични имена на героите в бъдещите си романи.⁹⁰ Балзак иска да знае всичко, което знаят най-умните и най-просветените хора на неговото време; в качеството си на „*docteur ès sciences sociales*“ той гържи сметка едновременно за откритията на психолози и биолози, както и за произведенията на художествения гений. И така, той може да ни опише напр. една катедрала в *Curé de Tours* с такава удивителна вещина, каквато допускате само у запознатия изтънко с археологията специалист; или да анализира в *Gambara* музикалната творба на Росини „Майсей“ с едно вживяване в тоновото изкуство, присъщо само на най-добрите музикални естетици; или да изложи в *Cousine Bette* болестта, от която умира г-жа Марнеф, като същински клинически наблюдател, при което знанията си по медицина е дължал толкова на бегседи с учени лекари (Брусе, Моро де Тур, Дюпюитрен), колкото и на съчиненията на Льовенхук, Рео-

⁸⁸ Balzac, Correspondance inédite avec M-me Zulma Carraud (1935), 263-266.

⁸⁹ A. Le Breton, Balzac, 146-149.

⁹⁰ A. Le Breton, ц. с., 12.

мюр, Спаланцани, Халер и др.; или да развие в *La Recherche de l'Absolu* идеи върху химическата анализа от името на един ученик на Лавоазие, като е чел изследванията на Бертоле, Галвани, Гей-Люсак и други авторитети. Този човек на смелото въображение не пренебрегва ни веднъж възможността да почерпи поука от лица, които познават света на опита, на положителните факти, и ревността му в тази посока го довежда до изнурителен труд.⁹¹ Демонът на познанието го прави истински енциклопедист; природата и обществото, двете големи половини на света, го привличат едновременно силно с тайните на своите принципи. Ако в *La Physiologie du Mariage* той привежда проучванията на Hill, Baker, Eichhorn, Joblot, Gleichen, Spallanzani, Müller и др., той се позовава собствено на опита си от 1818 до 1820 г., когато, настанен в една мансарда близо до библиотеката на Арсенала, той прекарва времето си да сравнява и анализира мненията на философи и лекари от древността, средните векове и новото време върху човешкия мозък. Известна, макар и твърде външна представа за универсалните научни и литературни интереси на Балзак получаваме от неговите критически отзиви между 1832 до 1840 г., печатани в периодически издания. Той дава тук отчет за съчинения, най-разнообразни по предмет, напр. за мемоари, романи, трудове по история, за Теорията на светлината от Хершел, за Политическата икономия на Гаспалди и Хеерен, за разни пътеписи върху Испания, Англия, Русия, Гърция, за коментар върху писмата на св. Павел, наредба по

⁹¹ Срв. напр. писмото му до г-жа Ханска, 18.X.1834.

⁹² Срв. Ernst-Robert Curtius, Balzac, trad. par H. Jourdan (1933), 163 нм.

кавалерийските упражнения, студия върху наказателното право, съчинения по химия, философия, стратегия... Кръгзорът му обхваща всичко, което е предмет на книгата, за която сам говори: „*L'Abeille encyclopédique*, ou Aperçu raisonné de toutes les connaissances humaines.“

Флобер, още по-последователен реалист, не се задоволява с досадни лични справки, посещавайки напр. в един-единствен ден в клуба на жокеите, и Café Anglais, и кантората на адвокатата,⁹³ но става истински историк и социолог, когато трябва да напише романите си *L'Education sentimentale* *Salammô*.

За първия от тях той признава: „Погълнах Ламне, Сен-Симон и Фурие и подхващам Прудон от единия край до другия.“⁹⁴ И както, за да разбере идеите на една близка епоха, той се предава на такова неуморно четиво, така пък, за да вникне в духа, културата и живота на отдалечените или стари народи, той става известно време археолог и географ. Замислил да пише *Изкушението на св. Антоний*, Флобер се предава в течение на две години на многобройни четива из гръко-римската древност; после, за втората и третата версия, той чете пак много, между другото Спиноза и Спенсер; през 1871 г. той отива от Руан в Париж само за да си набави книги, които няма на ръка; изучава будизма и религията на персите с желание „да изчерпи по възможност материята“⁹⁵, поради което сам се нарича „един от черковните отци“. С право той може в писмо до Морис Шлезингер да нарече романа си, готов

⁹³ Flaubert, писмо до G. Sand от май 1867.

⁹⁴ Flaubert, Correspondance, III, 268.

⁹⁵ Flaubert, Correspondance, IV, 67.

вече, „un livre qui m'a demandé plusieurs années de recherches et d'études arides“.⁹⁶ Той не написва ни един ред на романа си от миналото на Карпаген, без да се осведоми подробно у специалистите. Вегнъж той прави такава песимистична изповед: „Би трябвало да се знае всичко, за да напише нещо. Ние, по-слабите автори, страдаме от чудовищно невежество, а как онова знание би ни доставило идеи, сравнения! Изобщо липсва ни костен мозък! Книгите, от които произтичат цели литератури, като Омир, Рабле, са енциклопедии за епохата си; тези хора са знаели всичко, а ние не знаем нищо.“⁹⁷ Флобер разказва на Гонкур за своите четива, изследвания, събрани бележки, за своето намерение да накара интелигентния читател да се чувства с книгата му в ръка няколко часа наред в исторически хашиш.⁹⁸ И той се рови в четири големи тома върху мините на Алжир, за да открие една единствена дума, потребна за романа му,⁹⁹ и се гордее, че прегледал до определено време 53 тома, разбрал военното изкуство на старите, возел мислено машини-хвъргачки, описал точно пирамидалните кипариси в храма на Астарта въз основа на някакво изложение от 400 страници и пр. Това е наистина много за един романист, то граничи с ревността на професори, на Stephane Gsell от Collège de France напр., който издава четири тома върху Карпаген, за да вложи там всичките си знания върху особена култура и особен живот на пунийците. Ненапрасно Флобер концептира романа, над който работи цели шест години, въз основа на *Римската*

⁹⁶ Flaubert, Correspondance, III, 77-78.

⁹⁷ Flaubert, Correspondance, II, 388.

⁹⁸ Goncourt, Journal, I, 306.

⁹⁹ Goncourt, I, 314.

история на Мишле, която го увлича едновременно и със стил, и с ерудиция. Защищавайки в отговор на критиката на Сент-Бьов от 1862 г. достоверността на описанията в *Саламбо*, Флобер излага в писмо до него, че реконструкцията на храма на Танит, на обстановката и бита, на пейзажа или тържествата била направена въз основа на множество справки у археолози и историци или у древните писатели.¹⁰⁰ В полемика пък с един строг археолог той обосновава с цитати от тези писатели и учени точността на своите сведения, реалността, нефантастичния характер на своя Картаген.¹⁰¹

Подобна наука правят и братя Гонкур, когато твърдят: „Романът *Chérie* е написан след изследвания, гостатъчни за съставянето на една историческа книга.“¹⁰² Издигайки до правило личната си практика, те бележат в дневника си: „Романът след Балзак няма нищо общо с това, което нашите бащи разбираха под роман. Съвременният роман се гради върху документи, разказани или възпроизведени от натура, както историята се гради върху писани документи. Историците разказват за миналото, а романистите за настоящето.“¹⁰³ Как обстойно и грижливо се документира Зола за своите романи, които искат да бъдат пояснение на натуралистическата доктрина, показват ни големите му досиета с материали, запазени в Парижката национална библиотека.¹⁰⁴ За уредбата на един голям магазин в *Au bonhe rs des dames*, за живота

¹⁰⁰ Flaubert, Correspondance, III, 238 нм.

¹⁰¹ Flaubert, Correspondance, III, 253 нм.

¹⁰² Goncourt, Chérie. Préface.

¹⁰³ Goncourt, Journal, II.

¹⁰⁴ Срв. Дениз Льо Блан-Зола, Животът на моя баща Емил Зола, гл. X нм.

на една театрална звезда в *Nana*, за халите и стоките там в *Le ventre de Paris*, за банковото дело в *L'argent*, за селското стопанство в *La Terre* и т. н. трудолюбивият автор е събрал от книги, вестници и вещи лица безброй описания и показания, които трябва да допълнят собствените му наблюдения. За *Le Travail* той извлича през 1899 г. множество бележки по социалния въпрос, индустриалната техника, металургията, електричеството и т. н., като изучава и утопичните идеи на Фурие. Укоряван от един критик за толкова заемки от книгите, той защитава правото си да ги използва, и то не като учен, а като романист, който не допуска апокрифни или неточни подробности. Но че той все пак злоупотребява с тази ерудиция в ущърб на художествената правда, се чувства неведнъж. Същата метода на документиране откриваме и у Жюл Ромен, автора на цикъла романи *Hommes de Bonne Volonté*, в които по примера на Балзак, Зола и Пруст трябва да се изобрази една по-нова епоха. Използвайки не само специалната литература и беседите си с лица, посветени в разни „афери“, но и всякакъв вид технически сведения, административни рапорти, доверителни окръжни писма, речи в съдилищата и т. н., този голям наблюдател на съвременността изповядва: „Изобщо по-голямата част от моето четиво от няколко години насам е от документален характер. Аз се старая да получа в мярката на възможното информация – ако не в същото количество, поне от същото качество – върху различни дейности на нашето време, каквито ги имат вещите в тези дейности лица.“¹⁰⁵

Ревността за стъпване на здрава почва при

¹⁰⁵ Срв. Fr. Lefèvre, Une heure avec...

творчеството, за усвояване на положителни знания, които разширяват непосредствените възприятия, подпомагайки въображението, знаят всички големи изобразители на живота, еднакво класици, романтици и реалисти: Шилер напр. толкова, колкото и Хайне, Пушкин не по-малко от Достоевски. Картините на природа и нрави в Швейцария у автора на *Вилхелм Тел* са плод на точни сведения от книги и карти, а еврейските обичаи в Хайневия *Rabbi von Bacherach* предполагат четенето на „много хроники и особено *Historica judaica*“¹⁰⁶. Не за едн гаровит писател, който започва делото си, би могъл да се повтори съветът на Достоевски към някакъв млад сътрудник на списанието му *Епоха*: „Вам не только можно, но и должно смотреть на свои способности серьезно. Вы – поэт. Это уже одно многого стоит, а если при этом талант и взгляд, то нельзя пренебрегать собою. Одно – учитесь и читайте. Читайте книги серьезные. Жизнь сдelaет остальное.“¹⁰⁷ Този съвет почива на собствен опит, той е следван от самия Достоевски, който в писмо до брата си признава: „Я страшно читаю и чтенные странно действует на меня... вникаю во все, отчетливо понимаю, и сам извлекаю умение создавать.“¹⁰⁸ На младини (1838-1843) кръгът на четивото му е бил необикновено широк, обгръщайки Омир, Шекспир, Паскал, Расин, Корней, Волтер, Гьоте, Шилер, Байрон, Юго и особено Балзак („Балзак велик! Его характеры – произведения ума вселенной!“). От Балзак той превежда *Евгения Гранде* и изучава така творческите похвати на романиста, негова-

¹⁰⁶ Heine, писмо от 25.VI.1824; срв. Heines Sämtliche Werke, hrsg. Eister, IV, 441.

¹⁰⁷ Достоевский, Письма, I (1928), 382.

¹⁰⁸ Достоевский, Письма, I, 76.

та фабулистика, композиция, диалог, стил и т. н. Влиянието на този автор се чувства в цялото творчество на Достоевски, от *Бедные люди* до *Братя Карамазови*.¹⁰⁹ През време на заточението си той чете пак много, и то както книги по история, естествени науки, политическа икономия, философия и богословие (Кант, Хегел, Августин, Ефрем Сирин и т. н.), така и чиста литература, домашна и чужда, Тургенев, Толстой, Гончаров, Писемски, Жорж Санд, Балзак, Юго, Хофман, Дикенс и т. н., които не остават без значение за техниката и сюжетите на собствените му работи.¹¹⁰ Преди Достоевски реалистът Гогол изисква от Пушкин анекдоти за *Мъртви души*, чете „книги за законодателите, душеведците и наблюдателите на човешката природа“,¹¹¹ за да разбере психологията на бъдещите си герои, и настойчиво безпокои майка си с проски за битови подробности от Украйна, понеже те му били „насыщен хляб“. Поменахме вече неговите бележници, изпълнени с всевъзможни практически сведения и наблюдения. За тези бележници, както и за възникналите от тях повести, напр. *Вечера на хуторе*, той черпи твърде много от писмата на майка си. „Вы имеете тонкий, наблюдательный ум“, моли я той, който има по наследство същото качество, „Вы хорошо знаете обычаи и нравы малороссиян наших, и поэтому Вы не откажетесь сообщать мне их... Это мне очень, очень нужно... Я ожидаю от Вас описания полного наряда сельского грядка, от верхнего платья до самых сапогов, с поименованием, как это все называлось... Еще обстоя-

¹⁰⁹ Г. Чулков, Как работал Достоевский (1939), 14-15, 17-19.

¹¹⁰ Г. Чулков, ц. с. 57 нт., 145, 223, 288.

¹¹¹ Гоголь, письмо от 7.X.1835; Авторская исповедь.

тельное описание свадьбы, не упуская наималейших подробностей. Множество носится между простым народом поверий, страшных сказаний, преданий, разных анекдотов и проч. Все это будет для меня чрезвычайно занимательно...¹¹² Така в писма от 1829 до 1831 г.,¹¹³ когато той готви своите украински картини, възбудили такова оживление в литературата със своя хумор и своите оригинални теми.

Готвейки се да пише романа си *Война и мир*, Толстой чете огромна историческа литература на френски и на руски, за да има положителна основа при изображението на събития и лица. От френските му извори могат да се посочат книги и мемоари за Наполеон от Дюма, Ланфре, Мармон, Менавал, Дебосе, Лабом, Лас-Каз, Тиер, Еркман-Шатриан... Често той заема цялото фактическо изложение от извора си, така че напр. обявяването на войната, отстъпването на френците и много други събития от похода в 1805 г. отговарят и в подробности (в разговорите) на текста у Тиер.¹¹⁴ Готвейки се в 1872 и 1879 г. да пише роман, „поема в проза“, върху Петър Велики, Толстой прибавя до литература върху епохата и до справки в тайните държавни архиви, чете исторически книги и мемоари, прави си извадки, записва си характерни черти от бита и нрава на героите, така че „подготовки, изучения нет конца“, по собствените му думи.¹¹⁵ Същият труд той полага и при друг, пак неосъществен проект, романа си *Декабристи*. Той използва не

¹¹² Гоголь, писъмо, 30.IV.1829.

¹¹³ В. И. Шенрок, Писъма Н. В. Гоголя, СПбг, I (1901), 119 нт.

¹¹⁴ Срв. М. Чистякова, „Лев Толстой и Франция“, Литературное наследство, 31-33, Москва, (1937), 991.

¹¹⁵ Л. Толстой об иск. и литературе, I, 400, 401, 425.

само печатните извори, но и множество архивни документи и семейни хроники или писма, които позволяват да се долови духът на епохата и да се отвори „психологическата врата“. Освен това той посещава местата в Петербург, където става действието, за да има нагледна представа за обстановката на бунта от 1825 г.¹¹⁶

Максим Горки, типичен руски автор, който изглежда напълно самобитен в разказвателното си изкуство, ни посвещава обстойно в своето огромно четииво, отговаряйки на въпроса: „Как съм се учил да пиша.“ Погълнал на младини безразборно не само произведенията на руските белеетристи-народници, като Златовратски, Засодимски, Глеб Успенски и т.н., но и булевардните романи на Ксавие де Монтепен, Габорио, Понсон де Терайл и т. н., той се запознава и с класиците на френския роман Флобер, Балзак, Стендал, за да остане потресен като Толстой от силните им реалистични картини. Учейки се да пише в голяма степен от тях, както и от Гонкур, Зола, Анатоли Франс и други по-нови автори, той познава отлично и руските класици от Пушкин и Лермонтов насам. „Голямата руска литература, казва той, Гогол, Толстой, Тургенев, Гончаров, Достоевски, Лесков, четох значително по-късно.“ Чете я, за да усвои езиковото богатство на тези майстори, както и техниката на излагането, след като се е възхищавал от умението на Балзак и на другите френци да създават живи, пластични, физически осезаеми образи на лицата.¹¹⁷

Йовков у нас би могъл да повтори признанията

¹¹⁶ Л. Толстой об иск. и литературе, I, 401, 416.

¹¹⁷ Максим Горки, Избрани литературно-критични статии, прев. А. Смирнов, 221 нт.

на тези руски и западни писатели за школуване в чуждата и домашната литература, което допълва навика да се наблюдава и проучва пряко животът. Ако на младини чете повече художествена литература, в зрели години той проявява значителен интерес и към книги с положителни знания, способни да разширят прекия му опит. „Сега, казва той на събеседник, чета с увлечение исторически книги, социологически или мемоарни... Станахме, види се, по-мъдри, напуснахме илюзорния свят на литературата и навлязохме в действителния свят.“ През 1930 г. той бил поканен да присъства като запасен офицер на големите маневри. Щастлив, че ще изучи така „войната“ на маневрени начала, той признава: „Тоя опит и наблюденията, които бих направил, ми са много необходими за една по-голяма работа, в която искам да дам войната в Добруджа и съдбата на тамошните българи през първата и втората окупация, с всичките възторзи и покрус на населението.“¹¹⁸

Но не само като суров материал, а и като пряк извор на творчески настроения или на готови поетически мотиви могат да служат книгите на другите. Тук чуждият опит се усвоява в своята, тъй да се рече, дестилирана форма, в една обработка, която има вече художествени качества. Защото поетът дори когато той е гениален в своята техника или в своята изобретателност, може да прибегва до заемки, да се поддава волно на въздействия от сродни духове. Тук имаме работа с едно творческо четене, с едно вживяване, което по интензивност и посока има всички белези на самостоятелна

¹¹⁸ С. Казанджиев, Златорог, XXIV (1943), кн. VII; 316-319; също и „Срещи и разговори с И. Йовков“ (1960).

продукция. Като че не някой друг, а ние сами сме наблюдавали и почувствали и като че по една случайност друг е изпреварил собствените ни планове.

Гьоте чете през 1814 г. лириката на персийския поет Хафиз, неговия *Диван*. Някаква мрежа пада от очите му: това е един свят от образи, каквито отдавна му се мяркат като негов блян; открива му се една душа, която възприема и чувства като неговата. Същото съчетание на страстни пориви с копнеж за възвишеното, същата метода за освобождаване от тягостното, от мъчителното чрез поетическо възсъздаване или чрез упорна работа над отдалечени теми. „Впечатлението ми бе твърде живо..., признава Гьоте, и аз трябваше да намеря начин за лично отношение. Всичко сродно по вещество или мисъл у мене изпъква наяве, и то с толкова по-голяма сила, колкото по-наложителна бе потребността да избягам от действителния свят в един идеален.“¹¹⁹ Той прави усилия да се сближи чрез поетическа работа с духа на, персийския поет и да намери така, в самозабравата на творчеството и в светогледа на Изток, успокоение от несполуките наоколо си.¹²⁰

Аналогичен е случаят с Пушкин. Говорейки за това, как големият поет на руската земя показвал и при запознаване с произведенията на чуждата литература същата отзивчивост, каквато приятелите му с учудване забелязвали при неговия допир с простия народ,¹²¹ Гогол се спира на плановите, никнали под такива влияния. Испанският ге-

¹¹⁹ Goethe, Tag-und Jahreshefte (1815).

¹²⁰ Goethe, Westöstlicher Diwan: „Von Hammer“.

¹²¹ Вж. по-горе.

рой Дон Жуан внушава на Пушкин идеята за една драма, в която с „още по-голямо познаване на душата е представена неотразимата съблазън на развратника, още по-ярко слабостта на жената“, както се долавя вярно и характерът на Испания; Гьотевият Фауст го навежда внезапно на мисълта да състави в две-три страници основната идея – и удивително било „как тя бива сполучливо разбрана и съсредоточена в едно ядро“; терцините на Данте му подсказват желанието да изобрази в същата форма и в същия дух своята собствена поетическа младост в Царское село и т. н.¹²² Не тъй ли и Байрон черпи настроението за своя *Манфред* от един такъв богат извор, какъвто е Гьотевият *Фауст*?¹²³ В сравнение с това конгенуално сродяване твърде далеч остана отношението на Тургенев – при обработката на *Накануне* – към запуските на сантименталния гилетант Каратеев, прототип на Берсенеv в романа. Каратеев преживява нещо подобно на това, което се разказва в романа, и го описва безпомощно. Преди да замине за Крим като офицер, той предава в 1855 г. ръкописа на Тургенев с думите: „Возьмите эти наброски и делайте из них что-нибудь, чтоб не пропадало бесследно, как пропаду я!“ Тургенев е изненадан от сърдечната история и особено от образа на българина Катранов (сетнешния Инсаров) и се провиква: „Вот тот герой, котораго я искал!“ И в течение на четири години той преработва основно труда на Каратеев, за да ни даде един роман, който при всички недостатъци носи печата на тургеневския гений. Чуждото става напълно свое въпреки толкова заемки в

¹²² Гоголь, Выбранные места, гл. XXXI.

¹²³ Срв. Eckermann, Gespräche, 13.IV.1823.

материален смисъл.¹²⁴ В тази посока творчеството на Молиер, Расин, Шекспир отбелязва възможно най-изискано пресъздаване – често на посредствени пиеси, хроники и новели, които нямат литературно-историческо значение.

Обратния случай имаме, когато начинатели, нелишени от сериозни творчески заложби, налучкват пътя си и създават първите си произведения с помощта на равностилни или много по-значителни писатели, като използват техните неща изцяло или частично откъм теми, техника, стил и поетическа атмосфера. Гьоте в *Гьот фон Берлихинген*, Шилер в *Разбойници*, Юго в *Кромвел*, Мюсе в *Лоренцачо* подражават с по-голям или по-малък успех на Шекспир, както Ламартин върви по стъпките на псевдокласиците от XVIII в., а Пушкин се учи от романтиците, от Байрон, Жуковски и Батюшков. Така стои собствено при начинките на всеки даровит писател той, търсейки себе си, собствения си начин да създава, прибегва до примера на утвърдени, или модни автори. Като привежда случая с Юго, който на тридесет години подражава на Валтер Скот в *Notre-Dame de Paris*, а на петдесет години се влияе от Евгени Сю за *Клетниците*, критикът Тибодет забелязва, имайки пред очи и някои от горните примери: „Въображението на едного подпалва въображението на другия. Това е външно подражание, някакво движение или декор у даден романист, вдъхновили друг романист, за да вложи там душата си. Всяко плодотворно подражание е повърхностно подражание...“¹²⁵ Всичко зависи от подготовка, дарби и вкус на зависимия писател. В едни случаи

¹²⁴ Срв. A. Mazon, *Revue des Etudes slaves*, V (1895), 225 nm.

¹²⁵ A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman* (1938), 10.

се касае за посещаване в композицията, фабулата, метриката, музикалната оркестрация или изразните особености при сравнително укрепнал талант и оригинална концепция; в други случаи се наблюдават частични заемки, дошли да подсилят незавършения творчески процес, да дадат тласък и полет на личното въображение при сродство в идеите или настроенията; а трети път имаме само маниерно усвояване на чуждите шаблони, без да изпъква нещо лично преживяно и без да се стига до истинска продуктивност. Не са изключени естествено и кръстосвания на тези възможности у един и същ автор през разни периоди, така че работа на критическия разбор е да се види къде спира въздействието, ускорило роежа на образите и кристализацията им, и къде започва копирането, свързало по-сърчно или грубо механически свое и заето. У Вазов напр., както знаем от личните му показания¹²⁶ и както изнасят някои проучвания,¹²⁷ ние имаме през първия му период, до 1878 г., повечето от тези възможности. Домашни и чужди поети му подсказват темите и метрите, светогледното осмисляне, емоционалната багра, без да го подчиняват навред и да убиват спонтанното му вдъхновение. Френски, руски, румънски автори му помагат да надхвърли по-слабата домашна школа (Славейков, Чинтулов, Войников), за да намери своята оригиналност, както и по-късно той изпитва все тъй силни плодотворни внушения от Юго, Пушкин или Хайне. На Юго

¹²⁶ Ив. Шишманов, Ив. Вазов, 21 нт., 26 нт., 32 нт.

¹²⁷ П. Христофоров, „Творческото развитие на Ив. Вазов“, Годишник на Соф. универс., Ист.-фил. факт., т. X (1844), 172 нт., 193 нт.; срв. и у мен, „Към Хронологията и характеристиката на първите печатни Вазови стихотворения“, сборник Ив. Вазов, Изд. на БАН (1950), 309 нт.

напр. той дължи най-общия замисъл и някои епизоди в *Пог изгото*. „Когато наченах, казва той, да пиша романа си, мен се мяркаше да съчиня нещо подобно на *Misérables* на В. Юго...“¹²⁸

Но тези и други подобни случаи ни отвеждат вече към въпроса за отношението между традиция или школа при изкуството и личния опит и за тях бе уместно да се говори тук само дотолкова, доколкото трябваше да се посочат някои от общите възможности за използване на чуждия опит. Приведените примери ни дават правилна идея за трудната предварителна работа на един поет или романист с по-широка култура, когато той търси извори за въображението си извън непосредствените впечатления и преживявания. На този въпрос ще се върнем отново, при разглеждане на техническата подготовка и на съзнателния фактор при творчеството.

6. АНТИЦИПАЦИЯ

В разрез с фактите, приведени дотук, и като доказателство за една извънпитна способност за създаването на образи някои изтъкват т. нар. антиципация.¹²⁹ Това е фактор при творчеството, който трябва да подкрепи мистическите възгледи за естеството на гения, и него подчертават особено ревностно някои поети, когато искат да по-

¹²⁸ Ив. Шишманов, ц. с., 238; P. Christoforov, Ivan Vazov (1938), 129.

¹²⁹ *Anticipo* – приемам предварително, *anticipatio* – предвзема идея за нещо още неизучено; в логиката: „антиципирам“ – вземам едно съждение за доказано, като очаквам или търся после обосноваването.

кажат, че у тях говори едно по-високо съзнание, че те имат пророческия дар да угаждат нещата вярно, без да са ги изучавали предварително. Докато мисълта на хора, лишени от вроден усет за скритото, се движи несигурно и пипнешком, при слабата светлина на логиката, и никъде не може да открие по-общата основа на явленията, великият ум вече предварително носи в себе си идеите или символите, които уясняват хаотичния свят, и той трябва само да хвърли бърз поглед върху неща, лица, общество, история, за да разбере закони и причини, за да възсъздаде във внушителни образи неувимото за другите.

От становище на една подобна теория науката и изкуството дължат напредъка си единствено на щастливите гениални прозрения, а не на уморителни наблюдения и изследвания и всички усилия на обикновения ум пропадат жалко пред бързата и властна синтеза на призваните обновители. Антиципацията смогва да открие навред хоризонти, каквито не достига нито веднъж простото възприятие или обвързаната във фактически даденото анализа. Тя се явява като някакъв свръхопит, като някаква магическа сила за познаване и създаване. Художник, който я притежава, може спокойно да се остави на своето „вдъхновение“: то никога няма да му изневери при рисунъка на времена, характери, обществени и други отношения, непознати от рано до най-малки тънкости, то не се нуждае нито от психологически експерименти, нито от исторически справки, за да бъде напълно сигурно. Всяко документиране не ще му даде нещо повече от това, което по яснотество е угадено. Както каза естетикът Фридрих Фишер: „Геният знае света, без да го е изучил (kennt die Welt ohne Weltkenntniss), той намира наченки от него в самия себе си и в

своите преживявания и притежава дарбата да отгадава (divinieren) по тях и това, което у другите се развива от тях.“ Как би могъл римският лирик Катул (I в. пр. н. е.) да изобрази в своя Атис тъй правдиво душевното състояние на един поклонник на фригийските мистерии, ако нямаше у него тъкмо тази сила за отгадаване? – мисли един литературен историк, привеждайки думите на Фишер.¹³⁰ И най-добро доказателство за реалното съществуване на подобна магическа сила представя потвърждението, което всички такива видения получават от допълнителните наблюдения или разследвания.

Един от първите, които съзират в себе си тази тайнствена сила, е италианският поет от XVI век Торквато Тасо. Той вярва, че някакъв дух-покровител го подтиквал към творческа работа, той има илюзията, че някой му шепнел във време на писане... Това е, мисли Тасо, духът на правдата и на разума, който ме издига до знания, надвишили моя ум и все пак съвсем ясни за мен. Той ме учи за неща, които не са се вестявали в мисълта ми нито дори при най-дълбоко съзерцание, които не съм чувал от никой човек, не съм чел в никоя книга.¹³¹ Така се изказва и немският поет, който два века по-късно възсъздава като собствена изповед трагедията на Тасо, съзирайки в негово лице свой духовен двойник и типа на поета въобще, с неговите страсти и с неговите идеали. Говорейки именно за възникването не на Тасо, а на първата си грама, Гьоте забелязва: „Аз писах моя Гьот фон Берлихин-

¹³⁰ Gustaw Friedrich, Catulli Veroneussis Liber, Leipzig, (1908), 295.

¹³¹ R. Henning, Die Entwicklung des Naturgefühls..., Leipzig, (1913), 152.

ген, бидейки гвайсет и две годишен младеж, и десет години по-късно бях учуден от правдата на изobraжението си. Нещо подобно нито бях преживял, нито бях видял, следователно аз съм притежавал знанията си за разнообразните човешки съдби по антиципация.“ За Фауст той е също наклонен да вярва, че е постигнал песимизма на героя и любовните чувства на Маргарита чрез такава гарба. И когато събеседникът му забелязва как в цялата тази дълбокомислена драматическа поема няма ни един ред, който да не свидетелства за грижливо проучване на света и на живота, той възразява: „Може би. Но ако аз не носех вече по антиципация света в себе си, щях да остана и с отворени очи пак слепец и всяко разследване и всеки опит не щяха да са грубо освен напразно, мъртво усилие.“¹³² Най-сетне и Рихард Вагнер, поетът на томовете, вижда чудното и изключителното в създанията на гения там, че докато другите гледат светогледа си всякога върху опита, „поетическото съзерцание схваща мимо всеки опит, из собствената си сила, това, което придава значение и мисъл на всеки опит“. Частно за себе си Вагнер брои своите концепции за изпреварили знанията му, понеже Танхойзер, Лоенгрин, Нибелунгите, Вотан, Летящият холандец били в главата му, преди да е чувал нещо за тях. Хората отстрана обаче, които постоянно се намират под влияние на дошлите отвън впечатления, не могли да разберат особеното становище на художника спрямо емпирическото и всякога били наклонни да обясняват яснотата на образите му с данните на неговата памет.¹³³

¹³² Eckermann, Gespräche, 26.II.1824.

¹³³ R. Wagner an Mathilde Wesendonk (32 изд., 1904), 96; писмо от 19.I.1859.

В тези и в подобни тям изявления се съдържа една субективна истина и една погрешна теория.

Истината засяга някои несъмнени свойства на творческия дух. В моменти на най-високо духовно напъване художникът има зрителни или слухови илюзии, които го откъсват от прозаическата действителност, той изпитва външения и желаниа, които са чужди на спокойното му съзнание. Спуснал завесата за възприятия, забравил самия себе си и съсредоточен върху предмета, върху мотива на произведението си, той се слива с героите, най-малкото, мисли се в тяхното общество, вижда ги, слуша ги, преживява техните настроения и така съумява да ги обрисова вярно, да постигне личната нота в мисли, чувства и думи. В уверенията на поетите, че те чували да им шепне някой дух или слушали самите лица тъй ясно, както ясно виждали с вътрешно око сцена и случки, които се възсоздават, ние имаме само документи на едно повишено вживяване, за което отчасти, макар и по-слабо, са способни всички хора с живо въображение. Нищо странно или поне нищо патологично в това няма.

Колкото се отнася обаче до твърдението на някои художници, че им се удавало изobraжение на състояния, обстоятелства и неща, които те никога не били узнали и които въпреки това отговаряли на самата истина, там ние можем да бъдем скептици и дори да заемем отрицателно становище. Теорията за вродени знания, за една напълно съобразна със сетнешния опит антиципация не издържа сериозна критика. Всъщност тук имаме работа с най-закономерни психически процеси и самоизмамата за чудни открития почива само на недоразумение.

Преди всичко важни са тук явленията на подсъзнателната или скрита памет (криптомнезия),

която отбелязахме вече веднъж. За подсъзнателната сфера на духа няма абсолютна забрава, а има само относителна или условна забрава, обоснована в нарушените асоциации. Психологът Флурноа твърди с право, че случаите с извикване на спомени, които личността смята за нещо ново и неизвестно, са много по-чести, отколкото обикновено се подозира. Той пише: „И простите смъртни, както и най-великите гении, са изложени на тези lapsus на паметта, които важат не за съдържанието ѝ (тъй като тъкмо то се явява с една точност, която понякога е мъчителна и вероломна), а за местните и хронологическите връзки на това съдържание (или за характера му на нещо „вече видяно“), които биха ни карали да го опознаем като такова, каквото е то, и биха ни попречили да се кичим невинно с паунови пера.“ И той привежда като любими примери как Елена Келер, прочутата сляпа и глухоняма, била съчинила една приказка, която се оказва, че била прочетена три години по-рано, или как Ницше вмъкнал в своя *Заратустра* някои подробности от една работа на Кернер, която философът бил чел на 12- или 15-годишна възраст.¹³⁴ Така се „изнамира“ или „узнава“ по псевдоантиципация неведнъж, когато изворите се укриват дълбоко в подсъзнателното ни аз.

Но тук важи и т. нар. продължено наблюдение, чиято същност отбелязахме вече, когато говорехме за въображението като творчески принцип. Поради голямата си впечатлителност и по силата на дълбоко заседналите в ума нагледи поетът може да възобновява лесно своите добре осъзнавани спо-

¹³⁴ Flourney, Esprits es mediums, 13, цит. у G. Geley, De l'Inconscient au Conscient, 92.

мени и въз основа на тях да експериментира и да комбинира. От гагени черти на характера той заключава по аналогия с опита си върху други хора за необходимите мисли, чувства и дела, макар те и да не са гагени вече пряко, като спомен. Той се осланя, от една страна, на самонаблюдението, а, от друга на вътрешната зависимост между отделните свойства на човека. Защото, както забелязва Гьоте (по повод на своята антиципация за лица), в характеристиките лежи „известна необходимост, известна последователност“, така че редом с тази или онази основна черта вървят някои вторични. Да се разкрият те и да се поставят в светлината на думите и на постъпките е нещо твърде лесно за наблюдателния. Не свидетелстват ли и показанията на Гьоте, Доде, Балзак или Гогол как по частично доловени разговори и когато са на ръка редица външни белези за вътрешното, писателят може да си състави идея за характера, интересите и общественото положение на човека? Нататък не е вече трудно да се извеждат необходимите за случая последици. Един граматик като François de Curel си представя ясно лица и ситуации, после оставя лицата да говорят сами; от този въображаем говор, при който авторът сякаш присъства само като зрител, никне твърде естествено диалогът на неговите социално-философски грами.¹³⁵ Изображението на характеристиките се постига по същия начин и у граматика Фридрих Хебел; нему е присъща и в частния живот, при обикновена беседа, измислицата. „Често аз разказвах, пише той, истории, които никога не са се случвали, турях в устата на хората думи, които те никога не са

¹³⁵ A. Binet, L'Année Psychologique, I, 122.

употребявали, и т. н. Това става не от злоба или от любов към лъжата; то е, наопаки, проява на poetическия ми талант. Когато аз говоря за хора, които познавам, особено когато искам да ги представя другиму, у мен се извършва същият процес, който настъпва, когато изобразявам характерите писмено; мене ми хрумват думи, които улчват най-съкровено на тези лица, и към тези думи се прикрепя по най-естествен начин тутакси някоя история.¹³⁶ Така свидетелства и романистът Морао: „Ако аз успея да възстановя в ума си характера на една жена във всички подробности, които ми загатва усмивката ѝ, меланхолията ѝ, аз ще бъда в състояние да предвидя външенията и постъпките на тази пленителна личност, тъй като всичко, което ги предопределя, е дадено вече в духовния образ, който нося в себе си и е част от мен. Вярно е, че тогава моето отгадаване отива по-далеч и по-бързо, отколкото логическото обмисляне.“ Това обмисляне е безусловно необходимо при творческата работа. „Но колко логическо търпение, забелязва Морао, колко тайно обсъждане лежи в основата на всяко отгадаване! Сърцето не прави излишна метода.“¹³⁷

Художникът, който не е в състояние да прави тези умствени експерименти, у когото наблюдението не е толкова проникателно, за да води към импровизации в часовете на тихо съзерцание, би трябвало да се ограничи само с най-субективен лиризм; за широки картини на живота, гдето идват в допир всевъзможни типове, всеки с особена физиономия, не може и дума да става в произведението му.

¹³⁶ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 120.

¹³⁷ A. Maurois, Dialogues sur le commandement, 108-109.

Защото тези картини са подсказани толкова от пряко наблюдение, колкото и от продължението му в ума, от предвижданията, съпроводени с въживяване в характерите. Балзак с право изисква от всеки реалист в изкуството не само *ouïr* в живота, но и *darba* за прозрения (*prouvoir de seconde vue*) т. е. умение „да се отгадава истината във всички възможни случаи“, „да се измисля истината по аналогия“.¹³⁸ На двойника си Луи Ланбер той приписва „едно въображение дотолкова развито чрез постоянно упражнение“, че то могло да има „точни представи“ и за неща, узнати само от прочит на книги. Само по описание на битката при Аустерлиц Луи Ланбер преживява всичко като действителност: вижда полесражението и летенето на снарядите, слуша виковете на войниците и цвиленето на конете, усеща миризмата на барута, ужасява се като пред картини от апокалипсиса.¹³⁹ Не само външното, но и вътрешното романистът отгадава по същия начин, по силата на аналогия с преживяното като собствено душевно състояние, като личен характер, така че той с право влага в устата на г-р Benassis от романа *Le Médecin de campagne* думите: „Тези, които са узнали най-много пороците и добродетелите на човешката природа, са лица, които са ги проучили у самите себе си. Отправна точка е нашата съвест. Ние минаваме от нас към хората, не от тях към нас.“¹⁴⁰

По този начин, именно като се осланят ту на наблюденията над действителността, над обективно гостъпното, ту на субективни преживявания и

¹³⁸ Balzac, La Peau de chagrin. Преговор.

¹³⁹ Balzac, Louis Lambert.

¹⁴⁰ Balzac, Le Médecin de campagne.

на догаждания за вероятност, въображението и мисълта ни могат да попаднат на цяла верига убедителни възможности. И в единия, и в другия случай обаче се касае само за закономерен интелектуален подход, за интуиция, която изхожда от определени данни, а не и за свръхестествени сили на духа, за чудна и необяснима антиципация. Катул може да изобрази тъй правдиво мистическата екзалтация в култа на Амис само затова, че в Рим от негово време поклонниците на всевъзможни източни култове са били нещо обикновено. Специално онзи фригийски бог, любимец на Кибела, който в Бяс си отнема мъжката сила, за да умре и възкръсне, е бил почитан с церемонии, които включват пост, самоизмъчване, проливане кръв и безумна радост от възраждането на бога.¹⁴¹ Поетът е трябвало да има само очи, за да гледа екзотичните тържества по улицата, устройвани от жреците, и дух, способен да се проникне от религиозната атмосфера на своето време, за да възпроизведе симпатически перипетията от скръб към екстаза в пролетния празник на възродената природа.

Тъкмо тъй стои въпросът и при чисто научните постижения, при откритията напр. в математиката. Колкото тези открития и да изненадват понякога, всякога те са старателно подготвени, така че „антиципацията“ е вървяла всъщност по добре известни и обхождани пътеки. Една анкета върху метода за работа на знаменитите математици от наше време¹⁴² показва, че никога откритията, били те големи или малки, не се раждат

¹⁴¹ Вж. за Amicus J. G. Frazer, *The Golden Bough*, P. IV (1907) 219 нм.; и моите Студии върху бълг. обреди и легенди, I-II (1924), 189.

¹⁴² Срв. L'Enseignement mathématique, VIII (1906), 310.

внезапно, чрез *generation spontané*, но предполагам почва, осеяна с предварителни знания, и мисъл, добре подготвена чрез съзнателна и несъзнателна работа. Това, което свидетелства видният геометрик Амедей Манхайм, важи и за всяко математическо изнамиране: „Аз не вярвам ни в случайност, ни във вдъхновение. Само че когато човек е погълнат в едно изследване, редом със съзнателната, умишлената работа върви една друга, несъзнателна, и тъкмо резултатът на тази последната, щом изпъкне наяве, се окачествява като случайност или вдъхновение.“¹⁴³ Така и математикът Поанкаре изтъква настойчиво ролята на обмислянето, на последователните усилия и подготовката, които после, в непрегивден час, водят към просветление, към резултат, който не е бил по-рано налице или не е бил добре съзнаван.¹⁴⁴ И при хуманитарните науки може да се установи същата съвместна работа на съзнателно съобразяване и несъзнателно налущване. Гротефенд напр. прилага при успешното разчитане на тайнствените клинообразни надписи от Асирия и Вавилон една сложна система от предположения, подпомогната от щастливи хрумвания. Смисълът на буквените знаци, достъпни в твърде ограничен брой, бива открит не защото всички данни са налице, а защото досетливото въображение на учения комбинира по разни начини откъслечните показатели, докато изпъкне накрай убедителната правда. Правдата на поетическото изнамиране върви все по този път и потвърждението ѝ дигрим в наблюденията си върху реално изпитаното, с възможностите в кръга на познатото.

¹⁴³ L'Enseignement mathématique, XI (1909), 165.

¹⁴⁴ Вж. гл. VII, „Несъзнателното“.

Антиципацията в изкуството, където тя се допуска за някои чисто психологически проблеми, не представя следователно друго освен опит от втора ръка, при който всякога налице е опитът от първа ръка. Без предпоставки във възприятията и в спомените не е мислимо никакво вярно изображение на дадени характери. Там пък, гдето се касае за предмети на точното знание, за лица или събития на историята, там трябва да предполагаме непременно някакво изучаване, при което нерядко условията за него не са гошли до пълно съзнание у писателя. Гьоте не отрича, че не е вродено за човека да знае как изглеждат работите в съдилището, в парламента или при коронация: правдата на описанието им почива на пряко наблюдение или на точни свидетелства от другиго. Сам той не изхожда от вродени нагледы, а от живо съзерцание на природата, когато пише във Фауст за изгрева на месечината:

Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
Des späten Monds mit feuchter Glut.

Тъжният облик и влажната жар са тук пряко възприети и почувствани. Но като признава този естествен начин на документиране при образи от видимия свят, като допуска, че за настроения от природата и за вид на месечината може да говори само онзи, който някога е долавял това със собствени очи,¹⁴⁵ той иска да вярва, че не тъй е било и при картината на средновековните отношения, при която нищо историческо не му стояло на разположение за времето и за идеалите на Гьот фон Бер-

¹⁴⁵ Eckermann, Gespräche mit Goethe, 26.II.1824.

лихинген. Всъщност тук Гьоте се поддава на една самоизмама. Той „не е преживял и видял“ на млади години нищо от съдбините на героя си; но старецът на 74 години като че забравя, когато говори за антиципиране на средните векове, опита си от младини, указания за който намираме в писма и други свидетелства от времето на първата му грама. Достатъчно е да припомним само неговите юридически и държавно-политически занимания, неговите алхимически увлечения, възторга му от готиката и спомените му от стария Франкфурт, за да се досетим, че съвсем неопитен, когато рисува живота и угажда духа на миналото, той не е.¹⁴⁶ Специално при главната личност на грамата той има на разположение два обилни извора: автобиографията на самия Гьот, четена с любов и препрочитана, и собствения си живот в периода на титанически и революционни устремии. Пренасяйки пламъка на своята младост в гърдите на героя и вживян чрез изповедта му в неговите страсти, той може да схване досущ тъй вярно духа на Гьот, както чрез старините на родния си град и археологическо-юридическите си знания може да постигне една в общи линии безпогрешна картина на реформацията. Минимата антиципация се оказва следователно ту една мисъл на „съображения“, както би рекъл Гогол, която изхожда от достатъчно и добре усвоени по пряк и косвен опит факти, ту транспозиция в миналото на духовни черти, головени чрез лично преживяване или чрез наблюдение над сродни темпераменти у съвременниците, което предполага максимална степен на поетическа „симпатия“, потенциална готовност за „вчувстване“.

¹⁴⁶ Срв. R. M. Meyer, Goethe, 3 изд. Berlin (1905), I, 120; E. Geiger, Aesthetik der Lyrik, Halle, (1905), 44.

Тъкмо тук може да се приложи добре един правилен възглед на известния руски философ и историк П. Лавров. Като изтъква как романтичната естетика била склонна да приписва на поетите и художниците някакви „пророческие способности провидения прошлого, настоящего и будущего в их истинном значении и смысле“ и като ѝ противопоставя схващането на съвременната реалистична психология, която отрича всяка „способность до понимания вещей и событий вне метода тщательного аналитического их изучения и осторожного систематического построения“, той намира един среден примирителен път. Именно за него е правдоподобно, че дори и при сравнително слабо познаване на обективно даденото и при недостатъчно научно вникване все пак лица с развито въображение притежават в някои случаи усет за трудно уловимата връзка между нещата и за някои най-характерни особености. Двете теоретични гледища не се изключват в абсолютен смисъл:

„Может быть, истинная роль художественного угадывания заключается между этими крайностями. Художник и поэт так же часто ошибаются и даже прямо искажают истину, как всякий грубый смертный, не опирающийся на науку и последовательную критику. Но его способность улавливать характеристические черты образов и настроений, им воспринимаемых из окружающего его мира, иногда позволяет ему, даже при очень недостаточном умственном и нравственном развитии, угадывать комбинации явлений, которые ускользают от методического анализа ученого критика... Угадывание художника важно нам не в тех областях, которые видны всякому летописцу литературы, а в тех, где характеристические черты выступают во множестве мелочей, едва заметных или вовсе незаметных для подобного летопис-

ца, сливаясь более в общее настроение лица и общества, чем в определенные события и лица.“¹⁴⁷

Лавров има в случая предвид „дълбокото поетическо угаждане“ у Лермонтов; но теорията му би могла да се приложи и към проблема за Гьоте. Тя пояснява за всеки случай защо един Белински, проникателният критик, може дотолкова да се възхити от романа на Достоевски *Бедные люди*, че моли Некрасов да му доведе по-скоро младия, непознат още писател, комуто говори пламенно: „Да вы понимаете ли сами-то, что вы такое написали... Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали?... Не может быть, чтобы вы и ваши двадцать лет уже это понимали...“ Но истината е, че младият писател е могъл и на 20 години с помощта на опита си и на щастливата си интуиция да вникне в смисъла на една обществена действителност, която другите са долавяли само абстрактно или повърхно. „Мы, публицисты и критики, – продължава Белински пред смущения Достоевски, – только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одною чертою, разом, в образе выставляете самую суть, чтобы ощущать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно.“ Очевидно художествената, нагледната правда е в състояние да въздейства по-мощно на въображението и чрез това да прави впечатление на откритие за хората на прозаическата или теоретическата мисъл.

¹⁴⁷ Срв. А. Г. Горнфельд, Пути творчества, Петроград, (1922), 217.

От това становище трябва да преценим и възгледа на Макс Нордау, изтъкнат вече, за някаква тайнствена дарба на отгадаване у Балзак.¹⁴⁸ Срещу онези, които са били убедени, че Балзак е силен като наблюдател, като човек на опита, като социолог, като реалист и т.н., талантливият есеист забелязва: „Истината е, че той не е повече реалист или натуралист, отколкото Шекспир, Милтон или Байрон. Дело̀то му не дължи нищо нищичко (nicht das Geringste) на наблюдението, напротив, то дължи всичко на предчувствието (Ahnung) и интуицията.“ И какви са основанията на Нордау? Той казва:

„Ние знаем как е живял Балзак. Где и как е могъл той да наблюдава? Той е изпълнен от себе си, той е сам за себе си един свят, целият свят, и съвсем не забелязва света на другите. Когато е с други хора, приятели или чужди, той не ги оставя да говорят, а когато те са хора от по-горна социална класа, които той не може да прекъсва, той следва собствените си мисли и речите, които се чуват наоколо му, не проникват в душата му. Когато работи, той е затворен седмици наред и не вижда никакво човешко лице... А кога той не работи? Това той върши непрестанно... Действителността не съществува за него. Единствената действителност за него са лицата на романите му, техните грижи, страсти и съдби... Балзак черпи винаги из собствените си душевни дълбочини, никога от околната среда... У Балзак аз виждам монументално доказателство за това, че външното наблюдение е свършено неважно за поезията.“¹⁴⁹

Има ли нужда от критика на подобна идея за потеклото на образи и опит у писателя-романист?

¹⁴⁸ Срв. по-горе.

¹⁴⁹ M. Nordau, Zeitgenossische Franzosen, 6-8.

Тук се касае за романтическо предубеждение и методологична грешка, които идват в противоречие с всичко добре познато относно живота и начина на изнамиране у знаменития романист. Достатъчно би било да добавим към поясненията си по-горе, че Балзак може да бъде художник-ясновидец (Seher) само защото има проникателен поглед за душевното и защото е способен на най-смели психологически експерименти. Всичко фактическо, което достига външен свят, общество, нрави, е почерпено не от „собствените душевни дълбочини“, а от продължително и остро наблюдение; и нужно е само мощното въображение на Балзак, за да се възкреси и претвори тази действителност, за да ни се внуши илюзията, че постигнатата нова действителност чрез сложни комбинации на възприетото някога и чрез осмисляне на загадъчното отговаря на самата обективна истина. Предугаждано, антиципирано има тук дотолкова, доколкото наличните данни и психологическото вдълбочаване позволяват това на всеки тънък наблюдател. „Монументалното доказателство“ за неважност на наблюдение и външен опит почива само на псевдонаучно недоразумение или на вкус за парадокси.

Истината, частичната и лишена от мистичен ореол истина, тук е изказана много по-рано от Теофил Готие в очерка му върху Балзак. Свеждайки антиципацията към вътрешно сродяване и напобяване, той твърди за автора на *Facino Cane*:

„Балзак притежаваше – подобно на индийския бог Вишну – дарбата avatar, т. е. дарбата да се превъплъщава в различни тела и да живее в тях, колкото обича; само че докато числото на Вишнубите avatar е ограничено на десет, това на Балзак не може да се изброи и при това той можеше ги извика по желание... Балзак беше ясновидец. Неговото дос-

тойнство, като наблюдател, неговата проникателност на физиолог, неговият гений на писател не стигат, за да бъде обяснено безконечното разнообразие от две или три хиляди типа, които играят някаква роля, важна или второстепенна, в *Comédie humaine*. Той не ги копираше, той ги живееше идеално, обличаше грехите им, усвояваше обичаите им, окръжаваше се с тяхната среда, превръщаше се в тях, колкото време е необходимо. Оттам идваха тези изгържани логични образи, които не се опровергават или забравят никога, нагледени с интимно и дълбоко съществуване и способни по израза му да съперничат с гражданските регистри. Истинска червена кръв тече в жилите им вместо мастилото, което вливат у героите си обикновените автори.¹⁵⁰

Колко малко антиципация дори в един по-невинен смисъл, именно като досещане за видими неща, узнати само отдалеч, може да има в литературата, показва примерът с Шилеровия *Вилхелм Тел*. Първият швейцарски рецензент на драмата пише: „Би се заклея човек, че Шилер е прекарал по-голямата част от живота си в Швиц и в Ури, между простия, скромния и здравия овчарски народ. Тъкмо такива са тези малко познати алпийци в часове на изпитания...; така мислят, тъй действат те.“¹⁵¹ Шилер е схванал живота на швейцарците и дори характера на местата, гдето се извършва действието, съвсем вярно, макар никога и да не е стъпвал кракът му отвъд Рейн. Би рекъл човек, той пророчески вижда страни и събития, за които само е чувал, и по силата на поетическата си антиципация. Наистина по-късно, когато минава възторгът на първите читатели, намират се критици, като

¹⁵⁰ Th. Gautier, *Portraits contemporains* (1896), 63-64.

¹⁵¹ *Schillers Sämtliche Werke*, hrsg. v. den Hellen, VII, увод, 34.

Готфрид Келер, които са на мнение, че швейцарците не са тъкмо като героите на Шилер и че те само вярват да бъдат такива. Но несъмнено все пак остава доста много правда в изображението на историческия момент, преживян от нацията, и в описанието на природата. Първото се дължи на въживяване с помощта на хроники, исторически изследвания и етнографски трудове, а второто – на точни географически сведения, събирани по всички възможни пътища, както това се знае днес добре от литературните историци. Без тази предварителна работа с книги на ръка не би било мислимо нищо сполучливо в характеристиките. Прибавим ли и отъждествяването на автор с герои, при което върху последните се пренася по родство на души те същият копнеж за свобода, който е етос на младия Шилер, ние разбираме как лични преживявания и солиден косвен опит дават основа за всичко родено от въображението, за всичко угадено с поетически дух, така че въвн от тях за някаква антиципация като магическа стихия не остава място в творчеството.

Сроден случай с този на *Вилхелм Тел* от Шилер имаме при новелите на Анценгрубер. Като един от първите реалисти в XIX век той се интересува за живота на селския народ и обръща погледа на образованите читатели към психологията на една нова среда. Романистът Розегер забелязва веднъж на автора: „Вие трябва да сте живели дълго време в Горна Бавария и да сте се срещали често със селяни. – „Горна Бавария? – възкликва Анценгрубер. – Не. Аз въобще не съм имал работа със селяни; поне по-отблизо не.“ И когато събеседникът му се учудва на вярно предадения език и бит, Анценгрубер добавя: „Аз нямам и нужда от това. За мен стига, ако отдалеч видя един такъв селянин, ако чуя

няколко обикновени думи от него или забележа един жест. Тогава аз знам целия човек.“ Значи и тук познатата метода на вживяване: случайната дума, външността, жестът – те стигат, за да се проникне до душата или за да се изобрази вярно битово-характерното. Пак отгадаване с помощта на сигурни данни. Съвсем излишно се явява следователно това, което по-нататък предполага Анценгрубер, за да обясни тайната: „Ако аз познавам селяните по-добре, отколкото гражданите, това лежи навярно в кръвта ми или в костите ми като наследствена язва. Моите прадеди по баща са от Горна Бавария.“¹⁵² Потеклото може да обясни само повод за симпатиите, само избора на сюжетите, нищо повече. От значение за правдата на изображението е не това „вродено“ разбиране, а друго едно несъмнено и важно обстоятелство: авторът се е движил дълго време в ниските слоеве на градското общество, чиято психология напомня силно тази на некултурния суров селянин. Като знаем още, че той е минал една горчива школа на живота и че има всички качества на добър наблюдател, няма нищо удивително, ако той пренася опита си от града върху селото и сливайки откъслечните селски впечатления с всичко действително селско в града, т.е. с всичко наивно или първобитно, създава наполовина верни, наполовина въображаеми провинциалисти. Майсторски вплетените в разказа черти от диалект, костюм и битови отношения, макар и скромни по брой, са достатъчни, за да подведат образования читател да вярва, че има пред себе си безукорно вярна, фотографски снета картина.

Мъорице, немският лирик, има право, като каз-

¹⁵² W. Bode, Stunden mit Goethe, 168.

ва по един сроден повод: „Малко, но силни впечатления отвън, после – тиха обработка в мирния кът. На спокойния фон багрите ще се повишат, главно – то обаче ще дойде из дълбочината на собствената душа. Това, което се възприема отвън, е отчасти прост подтик, отчасти отделни, разхвърляни линии, характерни черти и пр.“¹⁵³ Така делът на наблюдението и делът на въображението са добре разграничени: на едното се дължи съдържанието, на другото – оформяването и осмислянето. Но и най-доброто въображение е безсилно да оформява и осмисля, когато няма съдържание. Съдържанието не се „антиципира“, а се усвоява чрез опита. И ако този опит е получен по части, без система, така че важното за художника да върви ръка под ръка с неважното, работа на въображението и на вкуса е да се изгради нещо цялостно и хармонично, което да изглежда като някакъв нов, чисто вътрешен опит. Така антиципацията има само дотолкова оправдание като термин и принцип, доколкото изказва тази конструктивна сила и потенциална зрелост на духа. Като теория за свръхопитно съдържание, което изключва наблюдението или нормалното познание, тя е лишена от здрав смисъл.

Колко трудно може да бъде постигната напр. правдата на един личен живот, който едва познаваме, е ясно от само себе си. Но дори когато разполагаме с по-обилни подробности, ние пак постъпваме в голяма степен хипотетично, т.е. прибягваме до „антиципация“, по сила на добре засвидетелстваното, за да закръглим и вдълбочим психологическата страна на този чужд живот. И тогава стават неизбежни грешките, които дават повод на

¹⁵³ Срв. E. Geiger, Aesthetik der Lyrik, 45.

Bernard Groethuysen да казва за един свой автентичен биографичен очерк думите: „Това е един възбращае портрет подобно на всички исторически портрети.“¹⁵⁴ Истината на антиципираното именно е всякога истина условна и тя има стойност само доколкото почива на положителни показания. „Главното“ за художника може да бъде сравнително добре постигнато така, но убедително за историка то не е и, най-малкото, то не може да ни на кара да мислим, че „чистата“ измислица не се нуждае от документите, от подкрепата на опита и знанието.

7. СУБЕКТИВНИ И ОБЕКТИВНИ ПОЕТИ

Наблюдения и самонаблюдения, доколкото те водят към поетически образи, не са нещо изолирано от целокупната дейност на духа, а яко свързани с нея, така че нищо от онова, което раздвижва и занимава нашата мисъл, нашите чувства, нашата воля, не остава чуждо на творческото съзерцание. По тази причина, когато трябва да изтъкнем същинската основа на художествените концепции, с право спираме внимание на преживяванията, тези най-общи съдържания на нашето психическо аз. Преживяванията се слагат еднакво от най-материални възприятия и от най-отвлечени идеи; толкова от неясни, трудно уловими настроения, колкото и от най-чисти нагледы; в тях се кръстосват живи впечатления на момента със стари, избледнели спомени; с една дума, те обгръщат широк поток на „душевното“ с всичкото негово разно-

¹⁵⁴ Fr. Lefèvre, Une heure avec..., III, 195-196; срв. no-горе.

образие, макар и при господството на определени елементи. Продуктивно преживяване и житейски опит се покриват в този смисъл, че те еднакво изразяват отношението на личността към света; инак те биха могли да бъдат разграничени така, че пог обикновен опит да разбираме практическата дейност на човека, съвкупността от вътрешни и външни импулси, както те се регулират в зависимост от делничните нужди и интереси, а пог продуктивно преживяване да си мислим само онези вътрешни явления и процеси, при които на нещата се гледа вече художествено-естетически. Преживяване и опит, така разбрани, вървят ръка под ръка у родения художник, без да си пречат. И колкото по-мощен е духът, толкова по-силна е хармонията между тях. Опитът дава всичкия материал за високите преживявания, така че без едно интензивно сродяване с действителността, което да развива всички наши сили и да набраздява издъно нашата душа, няма богатство на мотивите в творчеството. Тъкмо онези произведения на изкуството се налагат най-властно на въображението и изразяват най-силно читателя, които свидетелстват едновременно за голям опит и за проникновено възсъздаване. Оттам и нормата на Гьоте за поета:

Eh'er singt und eh'er aufhort
Muss der Dichter leben.
Und so mag des Lebens Erzklang
Durch die Seele dröhnen!¹⁵⁵

Друг е въпросът, трябва ли и може ли поетът

¹⁵⁵ Goethe, Westöstlicher Divan: „Dreistigkeit“.

да възсъздава без промяна точно определени преживявания. Не като че ли има поетически и непоетически съдържания – защото всичко е достойно за художествено възсъздаване:

Alles verdient Reim und Fleiss,
Wenn man es recht zu sondern weiss.¹⁵⁶

Но реален повод и поетическа идея могат да не се покриват напълно и едното да бъде по-тясно или по-широко от другото. Гьоте говори как всяко стихотворение трябвало да бъде рожба на случая, да бъде това, което той нарича Gelegenheits-gedicht. Той мисли именно, че действителността, и то отделният, специалният случай, трябва да бъде отпразна точка на мотива и настроението; че нищо значително не може да бъде създадено, без да е дошла побуда от някакъв случай (Gelegenheit), и че тъкмо тези поводи са „истинските музи, които ни вадят от сънищата“¹⁵⁷. Ясно е обаче: това ограничение у него е мислено като противовес на творчеството от празна рефлексия, като реакция срещу писателите, които не виждат и не чувстват нищо всред този жив свят и се мъчат да измислят несъществуващи неща. Поети, които не са живели, които нямат свои чувства и свои впечатления, не могат да бъдат оригинални и в мотивите си. Ползва не от непосредствено изпитаното не значи да се изпада в груб реализъм и да се превръща в стихотворение всеки незначителен повод, всеки неизразителен факт. Такива „случайни“ произведения са само словесни упражнения, използвали за тема, как-

¹⁵⁶ Goethe, Zahne Xenien, V, 1179.

¹⁵⁷ Biedermann, Goethes Gespräche, II, 449, III, 6, 17.IX.1823 u 20.II.1821.

вото попадне на ръка. Рожба на случая в Гьотев смисъл и случайно в обикновеното си значение, т. е. без по-дълбоко оправдание, не са равносилни понятия. Едното има стойност на откритие или на изповед и обогатява литературата, когато другото се явява свидетелство за игра с изкуството, за напразно дилетантство. Пояснявайки помеклото на едно свое стихотворение („Harzreise in Winter“), Гьоте забелязва: „Това, което важи изобщо за моите работи, та и за малките ми стихотворения, то е, че те всички са породени от малко или много значителен случай (bedeutende Gelegenheit), от непосредствено съзерцание на някой предмет, поради което, колкото и различни помежду си, те си приличат в едно: дори при съвсем външни, обикновени обстоятелства пред мен се е мяркало нещо общо, съкровено, по-високо.“¹⁵⁸ Тъкмо тук е същината на проблемата за поетическо преживяване и творчество.

Колкото се отнася до обратния случай, до съвсем обикновените, незначителните поводи за писане стихове (по немски: Zufallsgedichte, не Gelegenheitsgedichte!), там важи това, което мисли Хайне, когато изпраща на приятел един свой сонет: „Не го показвай никому другиму. Той не струва много, но аз бях обещал да посветя едно стихотворение на хубавата госпожа и за едно такова поръчано стихотворение, където условностите отчасти изискват, отчасти изключват донякъде сериозния тон, това е все пак добро...“¹⁵⁹ Пушкин говори за подобни свои импровизации, лишени от вдъхновение, че те не трябвало да влизат в пълното издание на про-

¹⁵⁸ Goethe, Kunst und Altertum, III (1821), 2, 43; Goethes Werke. hrsg. K. Heinemann, I (1900), 395.

¹⁵⁹ Heine, писмо от 17.V.1824 до Мозес.

изведенията му, понеже били написани „при обстоятелства, неизвестни или малко известни“ за публиката, и могли да бъдат „занимателни само за частни лица“, като за по-широкия кръг читатели биха останали съвсем тъмни.¹⁶⁰ Така още Волтер забелязва в повестта си *Zadig*: „Той знаеше, че импровизираните стихове са добри само за оногова или за онази, в чиято чест са написани.“¹⁶¹ И той отбелязва да включи този род свои поетически неща, възникнали без вътрешна необходимост, само като ловка техника, в събраните си съчинения.¹⁶²

Случаят, преживяванията, използвани за едно поетическо дело, могат да бъдат от два рода: те са или субективни, или обективни. Не тъй, като че ли всеки мотив указва едностранчиво ту на чисто лични състояния, ту на нещо, което наблюдението и вживяването намират около поета, нещо дошло отвън; а в смисъл, че при всяко произведение нагледява един от двата елемента: външен свят, чужд живот, от една страна, и своя мисъл, свой интимен живот, от друга. Според предпочитанията, обусловени от вкус или характер, и поетите могат да бъдат субективни или обективни. Пълно разграничение, разбира се, и тук не може да се прокара, тъй като на практика по силата на чисто вътрешна необходимост преходите от едната посока на изображение към другата са нещо най-обикновено. Но все пак ние правим разлика между поетическо дело, в което преобладават лични ноти, в което се разкрива на пръв план една индивидуалност, със своите частни наклонности и чувства, и друга по-

¹⁶⁰ Пушкин, писмо до Л. С. Пушкин, 27.III.1825.

¹⁶¹ Voltaire, *Zadig* (1748), гл. IV.

¹⁶² Eckermann, *Gespräche*, 16.X.1828.

езия, която се стреми да ни даде представа за света и за живота извън поета, която долавя история, общество, природа по възможност обективно, някак мимо чувствата и идеалите на автора. Където от меродавно значение за това или онова отношение, за едно по-лирическо или по-епическо творчество са не толкова личните разположения, колкото чисто естетически и литературни доктрини, там ние виждаме често как писателят изпада в противоречие със себе си и неволно изневерява на доктрината. Красноречив пример: субективният, патетичен и лиричен Расин редом с обективния, наблюдателен и сгържан Молиер. При еднакви исторически условия, под влиянието на един и същ поетически канон те не могат да се отърсят от вродени разположения и каквито концесии и да правят на модните идеи и вкусове, изявяват неприкрито своя художествен инстинкт. Единият говори с цялата си душа, с всичкия си подвижен темперамент и неутихнали страсти в своите кой знае откъде заети герои; другият, забравил често (невинаги!) себе си, тъне в съзерцание на доловените с будно око и обрисуваните с пластично въображение характери, затова от комедиите му ни обляхва и днес някаква странно жива старина. Разбира се, и Расин може да се възмogne до такъв реализъм в изображението на вътрешния човек, който отстранява едностранчивото превъплъщение на самия себе си, както и Молиер издава себе си неведнъж в тона на диалога и в осветлението на образите. Но изцяло взети, те остават верни на своите общи методи и образуват в известен смисъл антиподи.

Субективният поет е обърнал поглед нанавътре: той е погълнат само от себе си, живее само със своите вълнения, със своите интереси и всичко чуждо го засяга само до толкова, доколкото е в състоя-

ние да подхранва неговите настроения. Поезията си той схваща като изповед и освобождение. „Това, което хората наричат мъка, любов, честолюбие, нещастие, печал, е за мене идея, която превръщам в блян; наместо да ги чувствам, аз ги изказвам, аз ги пребеждам; наместо да ги остава да ме изядат, аз ги драматизирам; аз ги излагам.“ Така говори един герой у Балзак¹⁶³ и думите и му подхождат точно за поета с лирически темперамент. Може би някой ще намери нескромно това саморазкриване, това романтично кокетуване със своето аз. Но като говори поетът за себе си, не говори ли и за самите нас, за всички, които са като него, както би казал Юго? И най-субективната елегия или химн, ако има художествени качества, е нещо твърде обективно и типично, понеже служи за съсъд на чувства, които са изпитали мнозина.

Интересно е да се наблюдава как някои поети съгласуват вкуса за лична изповед с една широка наблюдателност, която трупа в паметта им безброй образи, сцени и обстоятелства. Те съумяват да намерят два различни начина на „освобождение“ за всеки от двата големи дяла на своите преживявания. От една страна, ние стоим пред създания на творческия гений, в които начало и край образува собствената чувствителност, собственият копнеж, ако не дори собствената орис. Писателят ни занимава само със своята любов, своите кумири, своите страдания, своите кризи на съвестта; най-интимни сърдечни тайни биват разкрити така, като че ли те са най-важното нещо на света; всички герои на романа или на поемата се явяват двойници на поета и под маската на жени и на мъже, на

¹⁶³ H. de Balzac, La Peau de Chagrin.

стари и на млади говори правдата на личния опит, на личните въннения, страсти и мисли. Така Шатобриан разказва постоянно своята история и поестите или романите му ни карат да чувстваме на всяка страница неговото съществуване, изтъкано от гордост и меланхолия. Рене е очевидно Шатобриан, както е Шатобриан и Шактас; но не по-малко двойници на автора са Евдора, Амелия, Челута, Симодосея. При Байрон в поемите и драмите му същото: Чайлд Харолд е Байрон, Лара е Байрон, Гяур е Байрон, Корсар е Байрон; но Манфред Сарганапал и Каин са също копия от автора подобно на Тасо и Данте в неговите изображения и ако е наивно да се приписват на Байрон всички чудатости на тези самотници или титани, вярно е, че те споделят някои от основните качества на духа му и че под разни костюми, в разни среди и с разни думи те възпроизвеждат един основен модел.¹⁶⁴ Внушителен пример за подобна метаморфоза представя и Гьоте. Вертер е несъмнено – подобно на Фауст, Орест или Тасо – Гьоте; но Гьоте са тъй също в голяма степен и Мефистофел, и Ифигения, макар външно и да напомнят толкова малко съдбата на поета. Такъв е случаят по-нататък при Мюсе, при Шели, при Хайне. Но ето че някои от тези автори пожелават понякога да изнесат и пъстрият си опит през дълъг живот, впечатленията си от хора и неща, за които няма място в онзи род субективни портрети, картини, излияния. Тогава те прибавят към фабулистика, в която свободното въображение е сякаш изключено, към биографии и мемоари, гдето лично аз е само спътник на чуждия керван. Шатобриан пише за съдържанието на своите *Посмъртни, мемоари*:

¹⁶⁴ Срв. Taine, Hist. de la littérature anglaise, IV, 354.

„Аз се срещам почти с всички хора, които на мое време са играли голяма или малка роля в странство и в отечеството ми... Аз бях в отношения с множество лица, знаменити във войската, черквата, политиката, магистратурата, науката и изкуството... Аз вземах участие в преговорите за мир и за война, подписвах договори, протоколи и пътем публикувах много съчинения. Аз бях посветен в секрети на партията, на двора, на гържавата: видях отблизо най-редки нещастия, най-високо щастие, най-голяма слава. Присъствах на обсади, на конгреси, на кардиналски събори, при въздигане и сгромолясване на тронове. Аз правех история и аз можех да я пиша. И моят уединен, мечтателен, поетически живот (*ma vie solitaire, rêveuse, poétique*) вървеше през мози свят от реалности, от катастрофи, от смут, от шум с рожбите на моите сънища, Шакмас, Рене, Евдор, Абен-Хаме, с гъщерите на моите видения, Аталла, Амелия, Бланса, Велега, Симодосея.“¹⁶⁵

Поезия и правда, свое и чуждо са разграничени тук по възможния най-строг начин. Това са два свята, които не се смесват, два човека, които не си говорят и влияят. Шатобриан мечтателят и Шатобриан политикът не се търпят един друг. „Две души живеят в моите гърди, едната иска да се отлъчи от другата“, казва Фауст. Но несъмнено това са по-редки случаи. „В противоположност към Русо Шатобриан не иска да прави съкровени изповеди, не изпада в гръзка искреност, укрива слабости в чувства, в отношения, които биха уронили достойнството му. Сантименталното бива изместено от широкия поток впечатления, възпроизведени среда, исторически момент, интересни фигури на голямата световна сцена. Разбира се, това предначерта-

¹⁶⁵ Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, I, Préface testamentaire, XLV.

но гледище не бива издържано докрай, абсолютно – като нещо трудно. Така е и при други мемоаристи или романисти и за правило трябва да признаем художника, който органически свързва субективно с обективно, който съчетава в своите концепции най-интимни преживявания с доловеното от „наблюдения над другите и който, като дава себе си, дава ни същевременно гял от живота на своето време или най-малко на тясната си среда. Големите създатели, каквито са Шекспир, Сервантес или Пушкин, се движат свободно в едно царство на видения, гдето на равни права участват тяхната собствена личност, схваната като символ на човека въобще, и техните съвременници заедно с образите на историята. Чрез многократни вживявания в чуждото и чрез пренасяне на своите състояния в смътните сенки на миналото те вършат един художествен експеримент, който предполага в най-силна степен способността за сливане на субекта с обекта. И накрай те престават да разграничават свое от не свое, те се превръщат в носители на цялата човешка орис. Индивидуалното тук е като че само в способа да се обработи това съдържание на душата, на опита, само в особенния начин на вживяване и художествено възсъздаване. Висшата оригиналност съдържа нещо твърде типично, за да не бъде просто оригиналничене.

Какво значи последното, т. е. търсената оригиналност, напр. в посоката на едно преднамерено обективно изображение, показва донякъде лириката на Теофил Готие. Тя има за своя защита една невъзможна днес теория, която, отричайки безосновно връзката на поезията с актуалната социална действителност, се стреми да оправдае безличното, безстрастното, по възможност лишено от всяка субективна нота, от всяка емоционална отсянка възпроизвеждане на света. Докато поетите

с голям замах и с нещо инстинктивно в творчеството си пишат само тогава, когато са били завладени силно от едно чувство, Готие заявява, че поетът не трябвало да се показва възбуден, понеже това било унижение за гордостта му, и че нищо от неговата чувствителност не бивало да мине в произведенията му, бидейки тази чувствителност изобщо една недостойна тема (*un côté inférieur*) в изкуството. Той цени високо тъкмо онази своя сбирка стихове, *États et Camées*, в която са дадени само чисти наглед, само спокойна поетическа живопис, без каквито и да било по-дълбоки сърдечни преживявания. Критиката на Сент-Бьов, която се старае да открие тук под маската на невъзмутимото съзерцание все пак нещо сантиментално, някоя любовна или елегична нота, той чете с явна досада.¹⁶⁶ А на забележката на Иполит Тен по повод на описанията у Юго: „Това значи наричате вие днес поезия: да се рисува камбана, небе, да се представят неща за око; за мен това не е поезия, а живопис“, Готие, враг на подобен „*idiotisme bourgeois*“, отговаря: „Нима трябва да искаме от поезията сантименталност? Не това е тя. Бляскави думи, думи светли... с ритъм и с музика, ето къде е поезията.“¹⁶⁷ Флобер, приятел и почитател на Готие, се изказва почти по същия начин: „Над всичко аз обичам формата, стига тя да е красива, и нищо повече... В света за мене има само хубави стихове, добре написани, хармонични, мелодични фрази, красиви залези на слънцето, лунна светлина, богато обогрени картини...“¹⁶⁸

¹⁶⁶ *Goncourt, Journal*, II, 129, 134.

¹⁶⁷ *Goncourt, Journal*, II, 99.

¹⁶⁸ *Flaubert, Correspondance*, I, 113.

Такива качества, отрекли пълнокръвния живот като предмет на поезията, се домогва да има Готие, такива той открива и у Бодлер, когото величае като достоен представител на чистото изкуство. „Бодлер беше за абсолютната автономия на изкуството и не допускаше, че поезията може да има други цели освен себе си и друга мисия за изпълнение освен тази да пробуди в душата на читателя усет за красивото в абсолютния смисъл на думата. Към този усет той смяташе за необходимо, в нашите не тъй наивни епохи, да се добави ефектът на изненада, на учудване и на рядкост. Доколкото бе възможно, той прогонваше от поезията красноречието, добродетелта и точното копиране на истината.“¹⁶⁹ И за доказ на думите си Готие цитира собствените думи на Бодлер. Авторът на *Цветя на злото* пише: „Когато поетът догонва морални цели, той намалява поетическата си сила и не е неразумно да се обзаложим, че делото му ще бъде лошо. Поезията не бива под страх на смърт или на абдикация да се отъждествява с науката или с морала. Тя няма за цел истината, а само себе си... Принцип на поезията е, строго и просто, човешкото домогване до върховна красота и проявата на този принцип означава ентусиазъм, означава възвисяване на душата, но ентусиазъм, независим от страстта, която е опиянение на сърцето, и от истината, която е храна за разума.“ Бодлер обаче едва ли би могъл да бъде съюзник на Готие при своята екстатична душа, готова за изповед на греха. По-скоро би трябвало да се притегли тук поезията на Леконт де Лил, тъй чужда на личен лиризъм, тъй проникната от екзотични кар-

¹⁶⁹ *Th. Gautier, Charles Baudelaire.*

тини, митове и исторически видения, които трябва да прикрият актуалното около автора. Гръцката гревност и индийската религия, проучени най-старателно, привличат повече погледа на този парнасист (*Poëmes antiques*, 1852, *Poëmes barbares*, 1862), нежели всичко друго в живота и особено страстната чувствителност. Все тук може да се припомни и строгата цензура на Пол Валери за всяко лично вдъхновение, свързано със смело саморазкриване, за всичко в поезията, което би могло да бъде изказано по-точно в проза. Но и този поет на ясната и сбита мисъл не остава всякога верен на рязко формулирания си принцип и неведнъж допуска лични ноти в стиховете си, колкото безмилостен и да се показва дори към съдържащата, прикритата чувствителност. Безидейно и безстрастно изкуство иска да прави и руснакът Фет, когато възпява само картини от природата или най-невинни нежни настроения. Обявявайки се решително за „чистата“ поезия, той въстава против „гражданските ридания“ на тенденциозните поети и твърди: „Свободното изкуство изисква от всяко ново произведение собствен *raison d'être*, независим от каквато и да било външна полезност, от каквато се увлича покойният Некрасов, извратявайки вкуса на своите последователи.“¹⁷⁰ Естетическото тесногърдие тук стига до най-несъстоятелно непризнаване на литературата с обществена тематика.

Густав Флобер одобрява напълно теорията и практиката на „безстрастните“, бягството им от лична изповед и от проповед на идеи, самоцелното им словесно майсторство. Като обяснение за свои-

¹⁷⁰ А. Фет, писма от 1886 и 1890 г.; срв. Балухатый, Русские писатели о литературе, I (1939), 442.

те ориенталски фантазии той би могъл да посочи не само пресищането си от „грозни неща и от прослашки сред“, не само копнежа си за „един светъл предмет, който отвежда далеч от съвременния свят“ – думата е за картагенския му роман *Salammbô*,¹⁷¹ – но и презрението си към всеки ламартиновски лиризм, към всяко разкриване на самия себе си в един автобиографски разказ или в една поема, към всеки жив, горещ отклик на актуални събития и нужди. „Изпитвам, пише той на Жорж Санд, непреодолимо отвращение да изнасям на книга каквото и да било от моето сърце. Намирам дори, че един романист няма право да изказва своето мнение за каквото и да било. Нима бог е издавал някога своето мнение?“¹⁷² Творецът между хората е длъжен да следва сърдечната анонимност на първомайстора в създаването на светове и на живот. Но тази мисъл чрез сравнение, тази аналогия не е убедителна за писателката с темперамент, която иска да говори преди всичко за себе си, за своите симпатии и своите идеи. „Да не се влага нищо от сърцето в това, което се пише? – отговаря Санд учудено. – Съвсем не разбирам това! Според мен ед-ва ли може да се вложи там нещо друго... Да не се дава човек цял в произведението си ми изглежда тъй невъзможно, както да не плаче той със собствените си очи, да не мисли със собствения си мозък.“¹⁷³ На което Флобер, пояснявайки своята теория за обективно творчество, забелязва: „Искам да кажа – писателят не трябва да вади на сцената своята личност. Убеден съм, че сериозното изкуство е на-

¹⁷¹ G. Flaubert, писмо от 11.VII.1858.

¹⁷² G. Flaubert, писмо от 5.XII.1866.

¹⁷³ G. Sand, писмо от декември 1866.

учно и безлично. Чрез усилие на ума авторът трябва да се пренесе в лицата, а не да ги тегли към себе си.¹⁷⁴ Обаче – както забелязва критикът Тибоду¹⁷⁵, – колкото и да се зарича Флобер да направи *Бовари* един безличен и обективен роман, той не може да не се разкрива там, и то „по един начин, много по-пълнен и дълбок, отколкото, ако би искал да се изповядва предумишлено“. Флобер не се лъже, когато признава: „*Madame Bovary, c'est moi.*“ Собствения глас на Флобер слушаме и в излиянията на *Св. Антоний*, особено в първата редакция на романа. „Халюцинациите, които той приписва на отшелника, са обикновените негови видения с всичко очарователно или отчаяно в тях. И той е почти буквално влюбен в Савската царица, иска да яде на трапезата на Навуходоносор, да присъства на празниците на Нерон, да надзърне между факлите на пира, за да види танца на Фрина... Заедно с носталгията, която го мъчи, той влага в *Изкушението* и всичките си идеи оттогава – дори литературните си идеи. *Le Chant des Poètes et des Baladins* е не само най-пълната романтическа изповед от него, но и изповед на особените му вкусове, на странните му качества.“¹⁷⁶ Колко противоречие наистина у човека, който проповядва естетиката на безличието, на безстрастието, а е тъй често личен и страстен в произведенията си!

Все пак между Жорж Санг, идеалистката и апостолката, и Флобер, реалиста и аристократа в изкуството, или Готие, чистия живописец, тео-

¹⁷⁴ G. Flaubert, писмо от декември 1866.

¹⁷⁵ A. Thibaudet, G. Flaubert, гл. IV.

¹⁷⁶ Louis Bertrand, *La Première Tentation de Saint Antoine*, p. XXII.

ретическо разбиране на тази почва едва ли е възможно. Те застъпват вкус и възгледи, които се изключват взаимно. Докато авторката на *Индиана* и *Лелиа* се стреми да съгласува живот с творчество и да влияе чрез словото си за пресъздаване на обществото в съгласие с утопията или идеала, противникът на романтическия лиризм дели живот от творчество, не признава никакви утилитарни тежнениия и служи изключително на култа на чистото изкуство. Идеал за него е не Байрон със своите жалки крясъци, а Шекспир със своето „свръхчовешко безличие“. Нима ние знаем изобщо дали е бил Шекспир мрачен или жизнерадостен? „Художникът трябва да вземе мерки, за да накара потомството да вярва, че той не е живял.“¹⁷⁷ Но с такива крайни схващания Флобер попада в разрез с принципа на всяко творчество като израз на определена индивидуалност, който принцип ни позволява да долавяме своеобразно-човешкото дори у един автор като Шекспир, за когото имаме толкова малко биографически данни. Мнимо-безличният автор на *Хамлет* и *Крал Лир* напуска в даден момент комедии и оптимизъм, за да направи решителен поврат към трагедии и песимизъм в зависимост от житейския опит и от жизнени настроения, които явно се долавят от история на делото му. Ненаправно Брандес отбелязва с тънък психологически и естетически усет настъпването на мизантропия и разочарование от света у Шекспир, след като поетът е вярвал в щастieto и е плащал дан на смях и волнофантазиране.¹⁷⁸ Преходът от *Укротяване на опър-*

¹⁷⁷ G. Flaubert, писмо от февруари 1842.

¹⁷⁸ G. Brandes, W. Shakespeare (1898), 332 нм.; Срв. и Max Wolf, Shakespeare, II (1908), 96, 159.

ничавата, *Хенрих IV* (с Фалстаф), *Веселите уиндзорки*, *Много шум за нищо* (с Беатриче) и *Както обичате* (с Розалинда) към *Макбет*, *Отело*, *Антоний и Клеопатра* и т.н. означава изместване на хумора с жестока ирония и на широката жизнерадост с мрачни предчувствия – което сигурно указва и на твърде частна човешка криза, на душевна тревога и песимизъм, а не само на художествена перипетия у Шекспир.

Нека забележим тук, че и Вазов у нас се застъпва енергично за една субективна и тенденциозна поезия, като изхожда от романтичния възглед за общественото оправдание на изкуството. На възражението на един критик, че в историческите си грами (*Ивайло* и др.) вмъквал съвременни чувства и идеи, които противоречали на средните векове („имало ли е напр. в XII, XIII или XIV век „отечество, патриотизъм, любов“ в наш смисъл“, пита го проф. Ив. Шишманов), Вазов дава отговор: „... Аз никога не съм писал само за да забавлявам. Принципът *l'art pour l'art* във всеки случай не е мой. Аз мисля, че поетът е длъжен и да поучава. Това е неговата специална мисия. Аз защитавам в драмите си известни свои идеи за управление на държавата, за задачите на монарха (виж Иван Асен), старая се да бъда хуманен, да бъда деликатен, но анархията не обичам. Затова и не гледам на богомилите с твоего снисходително око – или ако обичаш, с твоята историческа обективност.“¹⁷⁹ Вазов вярва във „високата социална роля на поета“, иска от поета „да е изпълнил своята най-пряка обществена мисия“ – това като отглас от подобни схващания на В. Юго – и последователен със себе си, обича повече Шу-

¹⁷⁹ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов, 173-174.

лер, а не Гьоте (Шилер с неговата „духовна чистота и възвишеност на чувствата“), повече Хайне, а не Верлен.¹⁸⁰ На един любител в поезията той пише: „Чувства, мисли, тенденции – всичко в книгата (Ви) е хубаво, запечатано с благородство... Сърадвам Вашия талант, че се е турил на служба на възвишени и чисти цели.“¹⁸¹ Изобщо той мисли: „Не вярвам, че някой труженик в което и да било изкуство би могъл да създаде нещо ценно, без да възпъти в произведението си гадена идея,... заседнала здраво в неговото съзнание и чувство.“ С оглед към смяната на литературното течение през разни епохи той твърди, че всяка епоха има свой особен лик, който се налага и на писателя, на художника изобщо. „Но най-големите промени в развоя на изкуството, мисли той, се дължат на промяната на етичните възгледи и на тяхното проникване в красивото. Изкуството не е само естетика, но и етика.“¹⁸² Вазов обаче не е строг доктринер и не държи с никаква изключителност на този възглед. Програмно поет на идеите и на колективните копнения, поет на националната чест и на хуманните или патриотичните пориви, на практика той прибягва твърде често до тихи съзерцания или до настроения, които напомнят Пушкиновата изповед в *Чернь*.¹⁸³

¹⁸⁰ Ив. Д. Шишманов, ц. кн., 98, 103, 215, 218.

¹⁸¹ Вазов, Събрани съчинения, XXI (1950), 343.

¹⁸² Г. Любенов, Вазов и един юноша (1959), 209, 214.

¹⁸³ Принципно по въпроса, у мен, Творчество и критика (1938) 202 нт. „Чиста или тенденциозна поезия?“

5. Глава

ОТ ПРЕЖИВЯВАНЕ КЪМ ТВОРЧЕСТВО

1. ВЪТРЕШНО ОСВОБОЖДЕНИЕ

Каквито сюжети и да подлавя един поет и колкото малко да изобразява самия себе си, той налага неволно на лица, на стил, на идеи печата на своята особена личност, която не може да бъде смесвана с никоя друга на света. Дори при напълно обективни съдържания ние долавяме някаква субективна нота като свидетелство за близко вътрешно сродяване и за дълбоко преживяване на нещата. А когато за предмет на поетическото дело служи личният житейски опит с всичката преснота и правда на настроенията или на страстите, там по правило можем да смятаме процеса на създаване като усилие за освобождаване и проясняване на духа – чрез самото художествено изображение. Тази страна от психологията на литературната личност иде да ни уясни някои от най-съкровено човешките предпоставки на творчеството – във отонези, които търсим в сравнително автономната дейност на въображението.

Основният факт, от който трябва да излизаме, е облекчителното значение на всяка изповед, нуждата да се мине от мълчаливо понасяне на чувства, на афекти към доверено разкриване, към

споделяне, което би приобщило към нашите частни състояния по-малък или по-голям дял хора, способни да ни разберат. Какво успокоение носи в практическия живот устното или писменото изказване на тайната, на скръбта, на мисълта, добила някаква магическа власт върху духа ни, така че ние да се чувстваме нейни мъченици, това знае всеки от собствен опит. Да изкажем едно чувство, което постоянно ни тревожи и не ни дава възможност да живеем свободно, означава сваляне на някакво тежко бреме, спечелване отново на вътрешна радост и даване простор на онази здрава духовна енергия, която е била сякаш насила спирана. Ако изобщо езикът е никнал от потребността за взаимно разбиране, частно при поезията той е един необикновено податлив инструмент за внушение, тъй като художествено обработеното слово намира най-лесно пътя към сърцето и ума ни и най-лесно буги доверие. Породено от желанието да се турят и другите в течение на лично преживяното, за да ни съчувстват, то е същевременно средство за откъртване на набраното в душата и нежеланото вече възбуждение по силата на онази дълбока и яка връзка, която съществува между мисъл и език.

Думите, доколкото те не са се превърнали в мъртви знаци за абстрактни неща, а изразяват най-живото, най-подвижното и най-непосредственото на духа, имат някаква материална база, нещо от онзи органически резонанс, който долавяме във всеки стон, излязъл мимо волята. И ако въпреки тяхната естествена стойност на средство за освобождаване поетът не прибегва до пряк и безизкуствен израз, както всеки обикновен човек във време на възбуждение, а търси определена художествена форма, причината се крие в неговото проясне-

но съзнание, че известни преживявания отговарят на известни изисквания на изкуството и могат да намерят по-висок и постоянен израз. Към общата нужда от саморазкриване тук иде убеждението, че без да се накърнява вътрешната правда на изповедта, без да се губи нито частица от очакваното съчувствие, тази изповед ще спечели значението на траен символ, ако се превърне в една художествена концепция. Акт на освобождение, на отгъхване, след дълъг кошмар, творчеството е същевременно път към задоволяване на една естетическа нужда и начин за повисяване жизнената стойност на личното аз. Вън от практическата воля за живот, за опресняване на душата у всеки художник говори и професионалното съзнание, на което той дължи своето положение всред обществото. Не само хипотетично съчувствие, но и явно признание на таланта трябва да го възнагради за смелостта му да търси израз на своите тревоги, на своите терзания.

И така, ако искаме да схванем каузално-генетически същината на поезията, ние можем да посочим на първо място нейната роля на мощно средство за вътрешно освобождение. Това е тя, особено при онази субективна насока на творчеството, която в историята се крие под разни имена и най-важен белег на която остава превръщането на всякакви лични състояния в художествени образи. Било че поетът се казва Данте или Гьоте, било че той спада към епохата на ранното Възраждане или на хуманитарния идеализъм от края на XVIII в., от меродавно значение за неговото творчество се оказва нагонът да се разкаже душата, да се извади на показ преживяното, да се намери дума за една болка, която гнети духа и се чувства като спънка за

вътрешната хармония. Изтъкваме този типичен характер на настроения, размисли и съдби, използвани като вещество при поетическото създаване, особено мрачното и мъчително, тъй-като несъмнено щастието е в много по-слаба мяра продуктивно, отколкото нещастие. И ако е вярно това, причината не трябва да се търси там, гдето я намира Ламартин: в провидението, което правело щастието секрет, запазен за Бога, а нещастие – вечен дял на човека,¹ а нейде другаде: именно в по-голямата активност и общественост на емоциите с неприятна за личността основа. Песимистите в съгласие с Епикур или Шопенхауер отиват до крайност, като твърдят, че страданието било единственото реално, естествено състояние („Leben ist Leiden“, според Шопенхауер) и че удоволствието се свеждало към временно, частично отстраняване на мъката, на злото, но те са по-близо до извора на творческата воля, нежели оптимистите. Докато щастието, схванато като възворена хармония между действителност и идеал, е по самата си природа егоцентрично и пасивно, нещастие то клони към решения, които искат да отстранят лошото разположение, да възстановят жизнеспособността: и тази цел се постига най-добре, като се привлекат към състрадание, към участие определен кръг хора, а следователно и като се изкаже във възможната най-заразяваща форма преживяното. Нека не забравяме при това – както бележи Толстой в своята *Ана Каренина*, – че всички щастливи хора си приличат, а всеки нещастен е нещастен по своему, за да изтъкнем по-голямото разнообразие на мотивите, взети от областта на мъ-

¹ *Lamartine*, *Nouv. Méd. poétiques*: „Chant d'amour“, коментар.

чителното. Най-сетне, докато щастието означава липса на продължителни афекти и страсти, нещастие по правило включва елементите на минали или на всякога възможни занаят дуетни буре, които трябва да се уталожат някак. Нещастие то разтърсва по-силно, трае по-дълго и е твърде разнообразно, затова и чисто човешки взето, то ни интересува повече, нежели щастието. Като оставим редките случаи на творчество из едно състояние на доволство, правило е поетическата изповед, която говори за изстрадан живот, за катастрофи, за неутолени копнения, за неоправими загуби: тъкмо в нещастие то човек не иска да се чувства усамотен и тъкмо то е, което изтръгва най-много интерес или съчувствие. Поезията следователно задоволява една етическа нужда и добива социална мисия дори когато това не се догонва с умисъл. Пушкин припомня, че неговият „выстраданный стих“, в който се дочува „сердечный, тяжкий стон“, докосва слушателите с непозната сила:

Постигнет ли певца внезапное волнение,
Утрата скорбная, изгнание, заточение, -
„Тем лучше“, говорят любители искусств,
Тем лучше! Наберет он новых дум и чувств
И нам их передаст“. Но счастье поэта
Меж ими не найдет сердечного привета.
Когда боязненно безмолствует оно...²

Така разкрива извора на песните си в мъката – покрай безмълвието яловостта на щастието – и Ламартин:

² А. Пушкин, Ответ анониму (1830).

Sur cette terre infortunée...
La lyre ne nous fut donnée
Que pour endormir nos douleurs.

Tout ce qui chante ne répète
Que des regrets ou des désirs,
Du bonheur la corde est muette.³

Ламартин поддържа тук все тъй интуитивно, както и по-абстрактният Шопенхауер, че страданието е главният въдъховител и че изкуството постига своята най-висока цел, като освободи духа ни от веригите на временното и безумешното и ни издигне в сферата на чистото съзерцание. Съзнанието на тази истина е присъщо на поети, живели в общества, гдето нещастията преобладават; то се среща дори на културни стъпала, гдето няма още никаква рефлексия върху смисъл и назначение на изкуството. Загързаният в тъмницата Мехмед – според една наша народна песен, записана между помаците в Чепино – иска да му донесат тамбурата, та да посвири и попее така, че

Да се кахъри разнесат,
Да ми се жалби уведат,
Да се мераци разтеглят.⁴

В Ботевите „Хайдути“ юнакът, който признава, че му се годяло да пее за „тегло сиромашко“ и за собствените си „кахъри, черни ядове“, кани дядо си да му засвири на кавал, за да му приглася със своята песен:

³ Lamartine, ц. с.: „Adieu à la Poésie“.

⁴ К. Иречек, Пер. спис., VIII (1884), 91; срв. и песента в СбНУ, I, 34.

И тъгата ми ще мине,
Тъгата, дядо, от сърце!

Един от най-покъртителните епизоди в *Записките* на Захари Стоянов е разказът за членовете на революционния комитет от Севлиево и Ловеч, осъдени на смърт, когато те запяват всред общото тъжно мълчание на другарите си в затвора. „Песента бе унула, тя приличаше повече на плач... Те само с това изказваха своя огън, че запяваха от минута на минута, с глас на полумъртъв човек...“⁵ Нещо подобно ни е засвидетелствано преди много векове от сагата за англосаксонския бард Егил:

Смъртта е грабнала и двамата синове на стареца-певец и той, отчаян, се е решил да мре, връщайки храна и питеие. „Как мога да живея още след такава скръб?“ Дъщеря му го увещава тогава: „Добре, нека бъде тъй..., но ти трябва преди това да съчиниш погребалната песен (за братята), няма друг достоен като тебе да намери думи и тон за нашата болка.“ Егил става от леглото си, наглася песента и докато я записва, става му по-добре. Когато пък я изпява пред събрания наоколо му рог, сяда вече успокоен, пожелава да яде и пие и изпраща дъщеря си, дошла отдалеч, с богати дарове за децата ѝ.⁶

Данте пише в своя *Нов живот*: „След като очите ми бяха плакали няколко време и бяха много уморени, защото не можеха да излеят скръбта ми, възнамерих да излея тази скръб чрез плачевни слова. И

⁵ З. Стоянов, Записки по бълг. въстания, т. III (1892), „Севлиево“ и „Търново“.

⁶ Fr. J. Powell, Life of Oliver Elton (1906), 221, 237; срв. H. St. Chamberlain, Goethe (1912), 101.

затова възнамерих да съчиня една канцона, в която, като плача, да говоря за нея, голямата скръб, която бе станала разрушителка на моята душа.“ Канцоната си за Беатриче той означава като „песен, гетте на плача“⁷. Ламартин говори за интимните подбуди на своите поетически импровизации, изтъквайки на пръв план тъкмо нуждата да се намери изход от непоносими мъки:

„Тази песен беше печална, както самата действителност. Всичките ми фибри, смекчени от сълзи, плачеха или се молеха... То не бе изкуство, то бе облекчение на собственото ми сърце... Тези стихове бяха някакво ридание, някакъв вик на душата. Аз кагансирах този вик или това ридание в самотата, в гората, край морето... Публиката чуваше една душа, без да я вижда, и виждаше един човек вместо една книга... Този поет беше искрен... Той достигна сърцата и намери въздишки за ехо и сълзи за поздрав.“⁸

И като отбелязва случайния характер на тези стихове, случаен в гьотевски смисъл (че те са рожба на важен случай в живота и имат основа в действително преживяното), Ламартин добавя: „Аз не бях автор..., поезията не бе ми занаят. Аз се стремях към друго нещо, готвех се за други занимания. Да пееш не значи да живееш (*chanter n'est pas vivre*); то значи да се отморяваш или да се успокояваш със собствения си глас.“⁹ И повторно: „Писал съм стихове само в свободни часове и цял живот останах повече любител

⁷ Данте Алигиери, Нов живот, прев. М. Ралчев (1929), 49 нм.

⁸ Lamartine, Premières Méd. poétiques: Préface.

⁹ Lamartine, Nouv. Méd. poétiques: „Adieu à la Poésie“.

на поезията, отколкото поет по занаят.“¹⁰ Тези свободни часове са моменти на напрегнат вътрешен живот, моменти на такива настроения, които поглъщат цялата личност и не ѝ дават възможност да принадлежи на интереси и грижи, наложени отвън... „Любителското“ на поезията тук е белег на искреност, на истинска необходимост в сравнение с редовното и непрекъснато „творчество“ на професионалните писатели, които произвеждат затова – без важен повод – много лишни и слаби неща. „Трябва, казва друг път Ламартин, да се употреби в нещо този излишък от сила, който би се превърнал в мъчителна меланхолия, в отчаяние или в безумие, ако не бъде вкаран в стихове или в проза! Нека е благословен, който е измислял писмеността, този разговор на човека със собствената му мисъл, това средство за облекчаване бремето на душата му. Той е предотвратил не едно самоубийство.“¹¹

Ако заслугата на романтиците във Франция е тъкмо отстраняването на безличната и студено-академична техника в лириката, същата заслуга има за Германия поезията на Гьоте, който половин век по-рано напуска шаблоните на „красивата наука“, практикувана от Кристиан Вайзе, Готшег, Глайм и други анакреонтици или гудактици без истинско вдъхновение, за да потърси теми на стиховете си в собствените свои преживявания. Вече за опитите си като студент в Лайпциг (1767–1768) той се обръща за мотиви не към псевдокласическата традиция на XVII и XVIII век, както правят всичките му съвременници, а към онова, което сам

¹⁰ Lamartine, Recueils poétiques: Préface.

¹¹ Lamartine, Nouv. Méd. poétiques: „Adieu à la Poésie“.

чувства дълбоко и болезнено. „И така се захвана, изповядва той в автобиографията си, онова направление, от което през цял живот не се отклоних: да превръщам това, което ме мъчи или въобще занимава, в образи, в поезия, за да приключа сметките си с него, и като поправа понятията си за външните неща, да се успокоя вътрешно.“¹² Така постъпва той наскоро след това при страсбургската си лирика, както и при грамите си *Гьоц* и *Клавиго*, за които признава: „Но към времето, когато ме безпокоеше тъга за състоянието на Фридерика, аз потърсих по стар навик помощ пак в поезията. Аз продължих усвоената поетическа изповед, за да стана чрез това разкаяние и самоизмъчване (durch diese selbstquälerische Büssung) достоен за вътрешно опрощение на греховете.“¹³ Така и при *Вертер*, когато отново попада „в едно мъчително състояние, което вдъхва още по-малко надежда, отколкото предишните“, той решава да се отърве чрез послушното средство на поетизирането:

„Чрез тази композиция, казва Гьоте, аз се спасих повече, отколкото с коя и да е друга от онзи стихуен елемент, в който се бях насилствено тикнал по своя и чужда вина, по случаен или търсен начин на живеене, чрез преднамерени или прибързани постъпки, чрез упоритост или отстъпчивост. Аз се чувствах като след генерална изповед пак весел и свободен и с право на нов живот. Старото домашно средство ми послужи отлично. Както обаче аз се почувствах облекчен и с проясен поглед чрез това превръщане на действителността в поезия, така се заблудиха моите приятели когато

¹² Goethe, Dichtung und Wahrheit, VII Buch.

¹³ Goethe, с. кн., XII Buch; срв. и H. Chamberlain, Goethe, 101-102.

повярваха, че трябва да превръщат поезията в действителност...“¹⁴

Тази практика на отърсване от нежелани настроения и спомени Гьоте сравнява с преобличането в нови грехи или с промяната на кожата у змиите. С оглед към стиховете на *Западно-източен диван* той бележи, че те нямали вече никакво отношение към него и че както ориенталското, така и всичко страстно там престанало да живее у него: то останало на пътя като „съблечена змийска кожа“¹⁵. В тази точка Гьоте е последовател на Русо от *Нова Елоиза*, тъй като и пророкът на индивидуализма и сантиментализма знае същите побуди към творчество, същата необходимост да извоюва вътрешната си свобода заедно с признанието на нравствената си стойност и на дарбите си:

„Изпълнен от всичко, което преживях – думата е за връзките му с г-жа d'Houdetot – още развълнуван от толкова силни чувства, сърцето ми смесваше мъката си с идеите, нинали от съзерцание на сюжета ми... Пишейки романа си, аз проливах приятни сълзи. Уви, аз чувствах, че любовта, фаталната любов, от която се силех да се излекувам, не беше ме още напуснала.“ (Но той пише още и по силата на друго съображение.) „Аз се боях да не напусна света (той си въобравява, че е смъртно болен), без да са почувствали хората всичко, което струвам, без да са позрели колко аз заслужавах да бъда обичан от тях, ако те биха ме опознали повече.“¹⁶

¹⁴ Goethe, с. кн., XIII Buch.

¹⁵ Eckermann, Gespräche, 12.I.1827; срв. H. Riemer, Mitteilungen, 23.VI.1801.

¹⁶ Rousseau, Confessions, кн. X.

Балзак, реалистът, следва рецептата на предметата си от XVIII век, когато говори чрез героя на *La Peau de chagrin*. „Това, което хората наричат мъки, любов, честолюбие, злополуки, печал, е за мен идеи, които превръщам в мечти; вместо да ги чувствам, аз ги изказвам, изобразявам; вместо да ги оставам да погълнат живота ми, аз ги драматизирам, развивам; и аз им се любувам като на романи, които чета чрез вътрешно видение.“

Фридрих Хебел указва нееднократно на спасителната роля на творчеството, разкривайки ни нейната психологическа основа. Една критика от 1874 г., печатана в сп. *Gränzböten*, го хвалела прекомерно, като го поставяла и над Клайст, само че изказвала опасение за неговото бъдеще и му предсказвала лудост. Хебел не е недоволен от оценката, но протестира решително срещу една прогноза, основана на факта, че в драмите се разработвали твърде остри конфликти и симпатически преживени кризи. Умопобъркването е изключено при него: „То не ще настъпи никога, никога, аз чувствам сякаш железен обръч в главата си и дори при най-опасна смъртоносна болест наблюдавах как най-дивите трескави фантазии не можеха да заглушат съзнанието ми, как, ако не бях в състояние да ги удуша напълно, поне вътрешно ги осмивах. Възгледът на критика, макар и да съдържа частица от истината, доколкото именно разкрива родството между преживяно и създадено, е погрешен в този смисъл, че не взема в съображение „освободителната сила на изобразението (*die befreiende Kraft des Darstellungs-Vermögen*), която и субективно, и обективно е свързана с процеса на творчеството. Хебел е казвал често и сега пак повтаря: „Изображението убива изобразяването най-напред у самия съз-

дател, който стъпква с нозе това, що го е мъчило, а после у този, който вкусва произведението.“¹⁷ С оглед към Шекспир и доколкото забравя своето самочувствие в моменти на болезнено фантазиране, той мисли още в 1844 г.: ако Шекспир рисува разбойници, това било само спасително за него, понеже така нямало сам да стане разбойник. Свързаната и уравновесена у другите хора елементарна сила на страстите могла ако не тъкмо у Шекспир, поне у други по-слаби духом художници да избуе в дела, ако се случи да бъде продуктивното настроение заглушено или разстроено.¹⁸ Но ние знаем как в действителност и най-голямата енергия на вътрешните образи или на извиканата от тях афектация не се превежда в постъпки навън, понеже има един ум, който отстранява лунатическото и смекчава илюзията. Вярно остава това: творчеството е немислимо, ако образи и чувства не са добили някаква особена власт над нас, ако те не измъчват и не тласкат към обективизиране, към откъсване от живота тяло, гдето се хранят с най-скъпата кръв на сърцето. Този е смисълът на нормата, поставена от Хебел: поетът има само тогава право да напише едно стихотворение, когато е обзет от едно състояние, което не му дава мира и което заплашва да го смаже, ако не бъде изказано.¹⁹ Или, както казва Ото Лудвиг: „Не изнеса ли на книга един сюжет, аз вярвам, че той ще ми струва живота.“²⁰

Така се бои, че ще загине, ако не пише грами, и Гьоте в епохата на своята любов към Луи, така и

¹⁷ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 254.

¹⁸ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 419.

¹⁹ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 84.

²⁰ O. Ludwig, Dramatische Studien.

много други поети, които мислят, че трябва да убият или героя си, или себе си, при което в лицето на фиктивния герой те се обричат на мъки само in effigie, само чрез безопасно и твърде смекчено символично самопожертване. (Яворов казваше: „За мен в душата винаги е слизала една мъка, когато намеря дума да я изкажа. Смело мога да ти кажа, че или аз, или моят герой трябваше да се самоубие. Но понеже героят се самоубива, аз мога да живея за негова сметка.“²¹) Изкуството, творчеството отменява някак личните страдания, освобождава от тях по един колкото безопасен, толкова и благороден начин. „Под освобождение, казва Хебел, аз мисля акта, по който стихотворението, което непременно се корени и трябва да се корени в една субективна нужда (ако не иска да бъде студено и да ни оставя студени), се отделя, тъй да се рече, от своя пълен кордон.“²² За това молитвата на Хебел от началото на 1837 г. изказва тъкмо горещото желание да се намери един по-значителен сюжет, който да послужи за съсъд, на онова, което го вълнува, тъй като без такава поетическа изповед то могло да се възвърне и да го разбие.²³

Романистът Франсоа Мориак свидетелства все по личен опит: „На много книги, които чета тези дни, липсва това, което в мои очи е съществено: необходимостта. Те можеха и да не бъдат написани. Техните автори не са ги носили в себе си като бремене, от което трябва да се освободят на всяка цена. Те са писали книгите си само по силата на

²¹ М. А. Към психографията на П. К. Яворов, § 21; Яворов (1961), 110.

²² F. Hebbel, Tagebücher, I, 219.

²³ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 105.

занаята. За мене си изповядвам, че едно произведение ме привързва все повече в мярката, в която там се отразява една съдба.“²⁴ Коментирайки сякаш тази изповед, Андре Моруа пише: „Художественото произведение е за художника преди всичко освобождение (délivrance). Художникът е човек, който е натрупал в течение на живота си чувства, за които не е намерил употреба в делата си. Тези чувства го задушават, препълнят душата му до пръсване; и тъкмо когато той усети нужда да се освободи от тях, произведението излиза от него почти със спонтанна сила. Изкуството е за него средство за изказване!“ Дори една автентична биография може да възникне на същото основание. Тя ще бъде написана с едно чувство, много по-естествено от някое друго, защото чрез чувствата и приключенията на лицето ще бъдат изказани чувствата на самия биограф: тя ще бъде в известна мяра една автобиография, дегизирана в биография. Най-малкото тя ще бъде това в определения случай, гдето животът на героя съвпадна с този на писателя.“²⁵

От това гледище ние разбираме защо Вагнер дели творческия акт на две половини, една, която той нарича „сила на възприемането“ (Kraft des Empfangsvermögens) и друга, която може да, се нарече „нагон към изказване“ (Kraft des Mittheilungsdranges). Художникът се предава безрезервно на впечатления и на преживявания и тъкмо защото те превишават мярката на поносимото, той търси изход в творчество. В пълнотата на този излишък

²⁴ Fr. Mauriac, Lectures d'été (1934); срв. L. Rusu, Essai sur la création artistique (1935), 215.

²⁵ A. Maurois, Aspects de la Biographie, 103, 111.

лежи тайната на художествената сила, тъй като „тя не е нищо друго освен потребност да се отдели нагледялата възприемчивост чрез съобщение“²⁶. Така и в писмо до г-жа Везендонк Вагнер изтъква като основна черта на художника равнодушието му към време и хора и зависимостта му от „нуждата да се сваля вътрешното бреме“ (die Not der Entladung unseres Inneren).²⁷

Голямата революция, убедена в английската поезия към края на XVIII в. чрез Бърнс и школата на Колридж и Уордсуорт, се дължи също на едно скъсване с класическите традиции и възвръщане към праосновата на всяко истинско творчество – вдъхновението и неговия искрен израз. Селският син Бърнс пише своите стихове, без да държи сметка за поетическия канон на съвременниците си, устремен единствено към уталожване на силните си възмущения чрез повдигната и музикална реч. Той признава чистосърдечно, че нямал нито помисъл, нито наклонност да стане поет до момента, когато се почувствал влюбен и когато „римата и песента стават, тъй да се каже, спонтанен език“ на сърцето му. „Моите страсти, казва той, веднъж разпалени, бушуваха като толкова дяволи, докато не намереха излив в рими; и стиховете ме уталожваха като магия, до пълен покой.“²⁸ Така и романтикът Байрон, у когото тази насока на субективно творчество достига своя завършек в Англия, изхожда винаги от непосредствено изпитани чувства, създава под напора на силни страсти и се води само от желанието да намери чрез вътрешно и вън-

²⁶ R. Wagner, Eine Mittheilung an meine Freunde.

²⁷ Вагнер, писмо до М. Везендонк, 10.IV.1860.

²⁸ Срв. R. Werner, Lyrik und Lyriker, 45, 267.

шно оформяване на преживяното мир за безпокойния си дух. „Да се отдели от самия мене е било всякога моят единствен, моят всецял и моят искрен мотив да пиша и печатането е означавало продължение на същия мотив чрез движението, което се предава на ума, тъй като иначе той би смазал самия себе си.“ Това важи, напр. за *Зулейка*, за *Гяур* и за други неща. „*Абигоската невеста*, признава Байрон, беше написана в четири нощи, за да отгоня бляновете си. Ако не беше тъй, никога не бих я написал; и ако не вършех нищо в това време, бих подлудял, разкъсвайки сърцето си.“ И по-късно, при отпечатване на поемата (декември 1813): „Тази композиция откъсна мислите ми от действителността и ги обърна към въобразени неща; тя превърна егоистичните мъки в спомени, изпълнени от живот, отнесе ме в една страна с бляскави и мрачни багри, най-живите, с които е наситена паметта ми.“²⁹

Така и сродният по темперамент и по литературни идеали Лермонтов, руският Байрон, изповядва:

Мои слова печальны, знаю,
Но смысла их Вам не понять.
Я их от сердца отрываю,
Чтоб муки с ними оторвать!³⁰

В минути на разочарования и трудности по жизнения си път той шепне неволно някаква чудна молитва и нейните думи вливат бързо покой в измъчената му душа: бремето тогава като че отпада, съмнението изчезва и на душата е тъй леко, и

²⁹ Byron, Letters and Journals, II (1818), 351; 314, 320.

³⁰ Лермонтов, Толпе (1832).

сълзите дохаждат на смяна на това съзвучие от живи думи.³¹

Молитвата като израз на дълбоко таените надежди и на неизкоренимата вяра в една възвишена правда – за поета тя е често в неговото изкуство, в неговата художествено-прояснена изповед, где то словото е влязло в своята най-висока и свещена роля. Като сълзите тази молитва-изповед действа успокоително там, где то нищо друго не помага, где то всичко изглежда непоправимо. Нещастният Тасо говори у Гьоте, след, като е съзнал бездната, която го дели от живота:

... Alles ist dahin! – Nur eines bleibt:
... Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen...
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen wie ich leide.³²

У Пушкин намираме сродна изповед:

Любви безумную тревогу
Я безотрадно испытал.
Блажен, кто с нею сочел
Горячку рифм: он тем угвоил
Поэзии священный брег,
Петрарке шествуя вослед,
А муки сердца успокоил...³³

И нашият Вазов има същата вяра в обновителната и очистителна сила на ритмичното слово:

³¹ Лермонтов, Молитва (1839).

³² Goethe, Tasso, действие.

³³ А. Пушкин, Евгений Онегин, глава I, строфа 58.

Като пчели, когато се роят,
... моите търговити песни
На облак из сърцето ми летят...
... И всяка песен е едно мъчение
Изляно, едно сладко облекчение...

Благодаря ти, Творче, в този час тежки,
Че дал си ми за песните гаръм:
И песните, като сълзите жежки,
Скърбта услаждат, мъките церят.³⁴

Намирайки друг път, че „скърбта е майка благородна на вечните песни“, че тя подклажда „творческия пламък“, той признава:

И тез песни тъжни, кам' молитви чужди,
Ще крепят душите в минутите трудни
И на тях ще леят врачебен елей...³⁵

Светът знае само онези песни, в които поетът е изказвал възторга си, радостта си, тихите си съзерцания: той нито подозира колко много други стихове са никнали като ехо на болезнени преживявания, тъй като този род неща авторът е обричал на пламъка: те, мисли той, не представят интерес за никого друго освен за оногова, който е търсил в тях „облекчение“, когато са ставали гърбите му „тесни“:

За бурний накуп в тях на скръб и злоба,
И душник давал им съм в мрачни песни.³⁶

³⁴ Вазов, Звукове: „Като пчели“ (1887).

³⁵ Вазов, Звукове: „Скърбен си, поете“.

³⁶ Вазов, Люлека ми замира: „Пламък“.

Разказвайки ни за един момент от живота си към 1884 г. във връзка с произхода на поетическите си неща, Вазов изтъква какво място се пада там на една „нова страст“, разгрусала дълбоко цялото му съществуване. Той се запознава с една млада жена, обича я дълбоко, после се разделя с нея. „Настанаха дни на страдание, признава той. Животът ми се помрачи. Денонощно бях занят с мисълта за нея, но страдах тайно, криейки от всички мъката си, която постоянно растеше. Всичко в Пловдив ми наумяваше изгубената жена. За да заглуша страданията си, аз потърсих лек в поезията и написах *В царството на самодивите*, за да забравя в мира на фантазията, в далечните области на бляновете тежката действителност.“ Той взема за основа на импровизациите си народните легенди, четени в сборника на Дозон. „Обаче, добавя той, в творението на много места проглежда скръбта ми и се рисуват спомените от едно изгубено щастие. „Тя е преобразена ту под името на змеица, ту под името на вила.“ Все тогава покрай поезията Вазов търси успокоение и в пътуване до Италия. „Главната ми цел беше да забравя силните терзания...“³⁷ Сбирката стихове от това пътуване никне като опит да се откъсне поетът от преживяното. Без тази „сърдечна тъга“, признава той, нямало да се роди *Италия*. Изобщо тук и частно в поемата за самодивите може да се долови „отек от сърдечни страдания и много автобиографско“³⁸. В този смисъл и Хайне може да твърди по-общо: „В съчиненията на поетите трябва да се търси тяхната история,

³⁷ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов, 67-68.

³⁸ Ив. Д. Шишманов, ц. кн., 211, 235; срв. по-обстойно М. А., Из живота и поезията на Иван Вазов (1958), 30 нт.

тъкмо там се намират техните най-потайни изповеди.“³⁹

У Алфонс Дог, в книгата му *Rêve Éveillé*, намираме мисълта, че нещастният човек е естествено склонен да търси успокоение чрез монолог и че този монолог е първата скица на „произведението“. Това наблюдение важи и за потеклото на Яворовата първа грама *В полите на Витоша*, чиито наченки се крият тъкмо в един философски диалог на автора, замислен като катарзис за голямата му тъга. Така и стихотворните си сбирки означава Яворов като „дневници“, чрез които се освобождава от болки. „То е един начин на лекуване душата. Или трябва да се освободиш от тях, като им дадеш изход на хартия, или трябва да ги оставиш там да те отровят.“⁴⁰ Андре Жиг си задава веднъж въпроса: „Защо написах тази книга?“ Отговорът му е: „Защото вярвах, че трябва да я напиша. Чувствах, че не бих могъл да умра спокоен, ако трябва да запазя всичко това в сърцето си.“ И Франсоа Мориак добавя: „Жиг казва, че ако би му се попречило да създава своите книги, той би се самоубил. Наистина има хора, които не могат да си представят как биха живели, ако не дават някакъв израз на мъката си.“⁴¹ Този род признания съвпадат отчасти с теорията за художественото творчество на психоаналитиците (Фройд и неговата школа). Според тях⁴² изкуството се явява като спонтанно психо-

³⁹ Heine, Einleitung zum Don-Quichotte. Don-Quichotte.

⁴⁰ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, & 30; Яворов (1959), 111, 139.

⁴¹ A. Gide, Divers; срв. F. Mauriac, Lectures d'été, приведено у L. Rusu, ц. с. 283.

⁴² Срв. Арт. Илиев, Между изкуството и живота (1932), 54 нт., „Изкуството като освобождение“.

лечение, и то главно на атакстични престъпни влечения, които гремят в областта на несъзнателното. Под напора на скритите, но крайно актуални афекти въображението на художника търси израз за тях в изкуството, за да бъде спасен реалният живот на личността. Рисунокът на неврозата отслабва напора ѝ към съзнанието и волята; тягостните афекти биват повторно и окончателно изживени, щом художникът ги отхвърли отвън своята психика, в поетическото произведение. Но, разбира се, едва ли е необходимо в случая да приемаме заедно с представителите на правоверната психоанализа, че процесът на освобождаване важи предимно за престъпните влечения на индивида. Достатъчно е да се имат предвид всички повишени и остри емоционални състояния, за да се търси връзка между творчеството и психотерапията. Всяко преходно възбуждение, което се корени в интимния живот, може да увее продуктивно настроение и да намери отглас в художествено дело. Кирил Христов, запитан за побудите си към писане, посочва едно от най-ранните си стихотворения с това символично съдържание: „В тялото на бисерна мига попада песъчинка. Мигата я боли, отлъчва най-скъпи сокове и обвива постепенно бодливата песъчинка. По такъв начин образува се все по-голям и по-голям бисер, в центъра на който стои една болка.“⁴³ В самото стихотворение, след като е показано как мигата е „къпала потайно“ и с „бисерни талази“ непотребното пясъче, попаднало в нея, идва накрая сравнението:

⁴³ К. Христов, Трени (1897): „Бисер и песен“, 51.

Песните на поета разнижете,
Тез чудни млечни бисери, – и ви
В звънтящите им звуци ще съзрете
Какво, уви! грижливо там се крие.

То горка реч е, оскърбление клето,
Език, що злобен нему е хвърлил, –
Но люта болка на сърцето
Певецът с дивен химн е заглушил.⁴⁴

„В този смисъл, добавя Христов, и най-голямата радост в живота е една болка.“ Болката, вълнението е ту пряко изказано, ту „обузвано, изстудено от преследващ определени цели художествен усет“⁴⁵. Сравнението с раждането на бисера е намерил още Сент-Бюв, когато обявява романтичката поезия за „une maladie pénétrante et subtile“, добавяйки пояснително: „Поезията е болезнен продукт, както бисерът на подводните раковини.“

2. НАСЛАДА В ИЗОБРАЖЕНИЕТО

Песните не само „целят мъките“, но и „улаждат скръбта“; те приличат на „сълзите жежки“, в които се крие някаква особена прелест за покрусените от страдания. Известни са думите на Гьоте в „Trost in Thränen“:

Und Tränen fließen gar so süß.
Erleichtern mir das Herz.

⁴⁴ Пак там.

⁴⁵ М. А., Неиздаден очерк на творчеството на К. Христов.

Друг път младият Гьоте изповядва страстно то си желание:

Не съхнете, не съхнете, сълзи,
На всевечната любов!
Празен, мъртъв е светът
За пресъхнали очи!
Не съхнете, не съхнете, сълзи
На нещастната любов!⁴⁶

Русо, както видяхме, също тъй говори за „приятни“ сълзи при спомен и изображение на отлитнали сърдечни вълнения, а според Вазов (срв. поемата *В царството на самогивите*)

На най-хубавите песни
Изворът стои в сълзите.⁴⁷

Колкото дълбока и да е скръбта, веднъж изказана, тя губи от своето напрежение. Сълзите убиват скръбта и чрез горчивата наслада, дошла от тях: стенанията на жените-тъжачки подобно на плача на децата често губят своя сериозен характер и се превръщат в извор на удоволствие, на игра.⁴⁸ Така природата обръща един афект в противоположния нему, за да смекчи страшната му сила.

Колкото се отнася до насладата от собственото нещастие при поетическото творчество, тайната мук се крие в особеното превръщане на чувс-

⁴⁶ Goethe, *Wonne der Wehmut* (1776), прев. П. К. Яворов.

⁴⁷ Срв. и стихотворението на П. Р. Славейков „Ожаловане“, Читалище (1875) бр. 4, 141.

⁴⁸ K. Groos, *Die Spiele der Menschen*, Jena, (1899), 38.

тва, породени от реални поводи, в чувства от по-абстрактно естество, в чувства, свързани с въобразеното лично аз. Правейки своето преживяване и свързаните с него афекти предмет на въображението, поетът е превърнал личното в безлично, действителното в илюзорно и доколкото тези два свята си приличат и се заменят, възможно е да се мине неусетно от жива мъка към едно по-спокойно настроение, дори към чисто художествено съзерцание и към радостта, негова спътница. Принцесата в Гьотевия Тасо, която уталожва с музика, с пение своите скърби и копнежи, изповядва като поета:

Da wurde Leiden oft Genuss und selbst
Das traurige Gefühl zur Harmonie.⁴⁹

Поеът отвърща поглед от миналото и полела-лека вижда образите в някакво прояснение; вниманието, заето постоянно, до изнеможване, с прясната действителност, се отклонява в друга посока, спира се върху един свят на свободната фантасма, гдето всичко накрай има корен в опита и все пак се явява в една пречистена и преправена форма. Колкото мъчителни са били чувствата, извикани от действителността, толкова по-спокойни, макар и качествено сродни, са новите чувства, отлъчвани от призрачните видения. Съзнанието, че стоим пред нещо фиктивно, ни кара да не изпитваме болезнено тъй преработените спомени, да ги смятаме за нещо чуждо, нещо, което не ни докосва вече пряко. Страдайки силно, ние долавяме съвременен художествената стойност на преживяно-

⁴⁹ Goethe, Tasso, III geistliche.

то и това ни кара да се отнасяме чисто естетически към своите страдания, да се поддаваме на някакво щастие в нещастие. „Поемът, казва Хофманстал, е тук и той безмълвно мени своето място и не е нищо освен око и ухо и взема своите багри от нещата, които долавя... Той страда с тях и заедно с това той се наслаждава. Това страдание с наслада (dies Leidengenießen) е цялото страдание на живота му. За него хора и неща, мисли и сънища са едно; той знае само явления, които изпъкват пред него и с които той страда и като страда – наслаждава се.“⁵⁰ Станали игра на въображението, личните или чуждите състояния имат за неминуема последица същата радост, която се изпитва при всяка игра, гдето натрупаната духовна или физическа енергия намира свободен и непринуден израз. В тази игра, в това свободно подражателно преработване на света и на живота с цел да се намери приложение на излишната енергия се корени също в голяма степен инстинктът към творчество – особено при по-обективните поети и при по-сложните поетически картини, които възсъздават даденото чрез наблюдение външно съдържание на живота. Несъмнено е обаче, че и крайно субективните художници прибавят до нея, за да отстранят вътрешното напрежение, за да дадат изход на една самородна психофизическа сила, която, останала затворена, би могла да има само пакостни последици за индивида. Поетическото възсъздаване означава тук превръщане на тягостното, на натрапчивото, което гържи приковано вниманието ни към едно място, в нещо ефимерно и преход-

⁵⁰ Hofmannsthal, Der Dichter und seine Zeit.

но, което въображението отблъсква далеч от нас, а словото фиксира във отдушата.

У Ибсен ние се натъкваме на една своеобразна теория за естеството на гения, според която главното негово качество била гарбата за страдание. Като Хофманстал по-късно Ибсен е убеден, може би под влияние на датския писател Керкегор, ⁵¹ че само онзи става поет, става „скалд“, става жрец на изкуството, който бива потресен до дън душа от едно величаво страдание. Скалдът Ятгейр говори на едно място у Ибсен: „Изкуството на скалда не се учи. Аз получих гарбата за страдание и станах певец.“ И в стихотворението си *Сълзата* (1851), което изтъква освободителната сила на плача – щом сълзата, още неблеснала в око, е станала гроб на мъката, – Ибсен дава поетически израз на мисълта как именно при творчество той е трябвало да се убеди във всичката сила на скръбта върху човека и как тази скръб става извор на вътрешна хармония и на песни:

Da schmolz im warmen Tränenstrahl
All dunkler Drang in mir und floss
Einher in Harmonie; –
Da stand ich vor der Macht gebeugt,
Die tief in allem Schönen zeugt,
Da ging mir auf, zum erstenmal,
Der Träne Poesie.⁵²

Успокоението от поетическото изобразяване настъпва не само като се прави предмет на худо-

⁵¹ M. Bienenstock, Henrik Ibsens Kunstanschauungen, Leipzig, (1913), 149 nm.

⁵² H. Ibsen, Nachlass, I, 18.

жествено оформяване непосредствено преживяното, но и като се извика във въображението една действителност или фикция, която няма нищо общо с него. Из философската си концепция за всичко недостатъчно в човешката природа Паскал намира, че хората имали „един таен инстинкт за развлечение и занимания, който произтича от чувството им за техните постоянни нещастия и тегла“. Някой могъл да се чуди какво толкова харесвало на хората в игрите и забавите. „Истината обаче, мисли Паскал, е, че като занимават така своя дух, те се отвлечат от съзнанието за своите болки и това е нещо реално. Духът в този случай си създава един въображаем предмет, към който страстно се привързва.“⁵³ Гогол гържи на правдата в тази максима, пишейки в своята *Авторска изповед*: „На меня находили пренагки тоски... (за село, за родител и пр., когато е далеч от тях). Чтобы развлекать себя самого я придумывал себе все смешное, что только мог выдумать. Выдумывал целиком смешные лица и характеры, поставляя их в самые смешные положения.“⁵⁴ „Вообще же, признава Гогол в едно писмо, я был характера скорей меланхолического и склонного к размышлению. Впоследствии присоединилась к этому болезнь и хангра. И эти-то самые болезнь и хангра были причиной мой веселости, которая явилась в моих первых произведениях. Чтоб развлекать самого себя, я выдумывал без дальнейшей цели и плана героев становил их в смешные положения – вот происхождение моих повестей.“⁵⁵ Така от наблюдения над другите, от смешното,

⁵³ *Pascal, Pensées, „Misère de l'homme“.*

⁵⁴ *Гоголь, Авторская исповедь.*

⁵⁵ *Гогол, Писмо до В. Жуковски, 29 гек. 1847.*

подловено неволно в околната среда, възникват произведения, които служат за уталожване на собствените съвсем други състояния, за пропъждане на една меланхолия, която заплашва да скоси личността. По същия начин, като се промени именно центърът на вниманието, като се пренесе мисълта от областта на практическите несгоди към проблемите на теоретическото познание, се успокоява и ученият. „Алгебрата само, пише Лафарг за Карл Маркс, можеше да го утеши в най-трудните моменти на подвижния му живот. Когато боледуваше жена му, загрижен силно, че може да я загуби, той пишеше трактат върху безконечното изчисление, за да се пренесе от мъчителната действителност в спокойните сфери на трансценденталната абстракция.“⁵⁶ Романтикът Новалис, обладан от тежки съмнения при опасната болест на София фон Кюн, пише (1797): „Потаям се колкото е възможно по-дълбоко във вълните на човешкото знание (философията на Фихте, която поетът усвоява страстно), за да забравя докато съм в тоя свещен поток, сънния свят на съдбата.“⁵⁷ Поезията върши тази услуга толкова по-лесно, че нейните създания или по-право дейността на въображението изнася образи по-конкретни, които при това имат своя емоционален тон, когато научната мисъл и абстрактното въображение са лишени от този тон или го имат изобщо в по-слаба мяра, та по-трудно привличат внимание и интерес към своя предмет. Вън от това поетическата мисъл е свързана с музика на словото, която по нов път буди очарование и отклонява от безименните вълнения, когато научна-

⁵⁶ *Paulhan, Les Caractères, 133.*

⁵⁷ *R. Hayn, Die Romantische Schule (1920), 388.*

та мисъл се движи в кръга на неясните и неуловими понятия. Пушкин с право се обръща към римата „звучна другарка на вдъхновението“:

Твой милый лепет
Усмирял сердечный трепет,
Усыпая мою печаль
Ты (ласкалась), ты манила
И (от) мира уводила
В очарованную даль.⁵⁸

Поетът намира смисъл да живее в името на онази висша наслада, която е свързана с творчеството, защото знае от опит как

Меж горестой, забот и треволенья
Сред горестей забот и треволенья
Порою вновь горомонией упьюсь.⁵⁹

Вън от насладата чрез всичко въобразено творческата дейност се явява освободителка и в друго едно отношение. Не трябва да се забравя именно, че орган на поетическата мисъл е словото, а в това слово се концентрира много по-голяма духовна енергия, отколкото обикновено се предполага. Ние знаем какво участие се пада на волята при всяко едно по-сложно преживяване и как чувствата се изявяват в изразни движения, които са едновременно и симптом на вътрешните вълнения, и средство за тяхното отстранение. Гняв, скръб, възторг и всички други афекти клонят към чисто органически, двигателни рефлексии и като добиват така плас-

⁵⁸ Пушкин, Черновые наброски (1828).

⁵⁹ Пушкин, Элегия (1830).

тична форма, възвръщат се бързо към по-умерени състояния, към нормални настроения. Прочее всички онези преживявания, които подтикват към поетическо изображение, съдържат елементите на такова отреагиране. Но вместо да прибегне до него, което би било твърде човешко и най-просто в случая, поетът предпочита да потърси по-тънък рефлекс, да се отърси от свръхобикновеното напрежение чрез сложния инструмент на езика, който първоначално не е нищо друго освен вътрешно пораждане, една по-нематериална мимика. Словото е в този смисъл висши дар, че поетът съумява да изтръгне от него звуци и да възбуди чрез него образи и настроения, които необикновено сполучливо ни убеждават в същността на нещата. Естествено поетът ще предпочете – по силата на онова художествено съзнание, което му разкрива било смътно, било съвсем ясно неговото място и неговата стойност в обществото – тъкмо този по-труден и по-ценен начин на освобождение, нежели грубото и достъпно за всички действие. Словото се явява за него една привилегия, един рядък дар, който вън от личната служба добива и голямо социално значение. И ако други трябва да се проявяват в живота чрез дела, той може да се задоволи само с думи. „Слова поэта суть уже его дела“, забелязва проникателно Пушкин пред Гогол.⁶⁰ А Некрасов изповядва:

Мне борьба мешала быть поэтом,
Песни мне мешали быть бойцом.

Като революционер и агитатор за освобождението на Македония Яворов не написва в течение

⁶⁰ Гогол, Выбранные места, IV: „О том, что такое слово“.

на много месеци нищо поетическо. „Македония ме вдъхновяваше за дела, не за поезия; т. е. поезията можех да вложа в дело, не в стихове“⁶¹, казва той. Практическата дейност дава изход на набраната духовна енергия и място за свободно творчество като изявление на дълбоките преживявания не остава. Обратно, песните, доколкото те са отглас на истински възмущения, на обществени настроения, спират по-нататъшни действия и поетът не може да се нареди между борците за един идеал. Това, което той е могъл да стори практически, то е вече извършено чрез словото, чрез художествената изповед. Оттам – безучастие, което проявяват понякога (но невинаги) някои големи художници към политиката и тревогите на историческия момент. Те имат предимно един начин на активен интерес – и той лежи в областта на художественото съзерцание. „У Виктор Юго, казва неговият психограф Мабию, думите са постъпки, образите усилия, фразите намерения, композициите предприятия. Начинът за изказване личния му живот е единствено словесен (verbal); всичката му сила минава там... Политическите и обществените въпроси не го интересуват, собствено, освен откъм страната, която докосва въображението му.“⁶² Същото е забелязано по-рано и за Пушкин, който благодарение на това ограничение избягва мъчителното раздвоение у по-слаби натури, каквато е напр. Некрасов.⁶³

Срещу тези наблюдения и показания биха мог-

⁶¹ М. А., Към психографията на Яворов, & 15; Яворов (1961), 101.

⁶² L. Mabilieu, Victor Hugo, Paris. (1911), 148.

⁶³ Срв. М. А., „Вазов за своето творчество“, Иван Вазов, живот и творчество, под редакцията на С. Романски (1920), 95.

ли да се поставят мненията на някои поети, които чувстват безсилието на словото и които не намират в творчеството пълно успокоение.⁶⁴ Един поет-философ като Сюли Прюдом въздиша с резигнация:

Quand je vous livre mon poème,
Mon coeur ne le reconnaît plus.
Le meilleur demeure en moi-même,
Mes vrais vers ne seront pas lus.⁶⁵

Ритмичното и мелодичното слово трепти около съкровениите видения или идеи, без да може да ги обхване напълно; те убягват от ръката на художника, като оставят след себе си само някаква „крехка маска“. Така и Гайбел е мечтал да включи „в една единствена дума, като в златен съсъд“, цялото съкровище на душата си, „най-дълбокото си аз“. Но –

Umsonst! Kein Wort sei's noch so gross
Macht dich des tiefen Dranges los.⁶⁶

Лермонтов знае същото безсилие:

Все лучше перед кем-нибудь
Словами облегчить мне грудь...
А душу ль можно рассказать? ⁶⁷

⁶⁴ Срв. А. Г. Горнфельд, Муки слова, СПбг, (1906) (по-ново изд. в Пути творчества, (1922), 23 нт.), и О. Батюшков, „В борьбе со словом“, Журнал М-ва Просвещения, ч. 327 (1900), 209 нт.

⁶⁵ S. Prudhomme, Stances et poèmes.

⁶⁶ Срв. R. Werner, ц. с., 268, 446.

⁶⁷ Лермонтов, Мцыри.

Така и Вазов би искал да предаде в гуми, песни „терзанията, язвите дълбоки, жаждите неутолени, съмненията жестоки и мъките неподелени“, за да отгърне сърцето му. Това не му се удава:

Напразно. Песните са неспособни
Да предадат затиснатата буря...
Та да улекне на гърди ми страдани.⁶⁸

Но ясно е: поетът в случая се възмозва до една картина на страсти и на впечатления, често пъти съвсем неизбистрени, която мъчно би могла да се вмести в тесните рамки на едно стихотворение; или пък очаква от словото някаква странна магия, някакво очарование върху чуждия и своя дух, каквото може да постигне само в твърде условен смисъл; или пък най-сетне благодарение на голямата грижа за свършенство на формата – както у Прюдом, – благодарение на вечното цизелиране и поправяне, за да се достигне „La beauté parfaite“ както изисква канонът на парнасистите, в края на краищата настъпва една неудовлетвореност от борбата със словото, едно чувство на несъответствие между непосредственото вътрешно видение и условността или измъчеността на външно даденото, което чувство води към песимистическата философия, че творчеството не е освобождение, че то не дава пълен изход на скритата мъка.

Към съзнанието за безсилие на словото да вмести всичко богатство на вътрешния живот и да освободи така душата от непоносимия товар на мъчителните настроения се присъединява понякога нежеланието да се повери изобщо на словото

⁶⁸ Вазов: Звукове: „Жажда“ (1888).

най-съкровена мисъл, да се прави изповедта достояние на широкото общество. За какво този напразен труд, това художествено въплъщаване на блянове и болки, когато няма кой да го цени, когато публиката остава равнодушна към тях? Лермонтов съветва поета да хвърли булото на забрава над красивите си илюзии:

Стихом размеренным и словом
легяным

Не передашь ты их значенья.
Закрается ль печаль в тайник души твоей,
Зайдет ли страсть с грозой и вьюгой,
Не выходи тогда на шумный пир
людей

С своею бешеной подругой:

Не унижай себя. Стыдися торговать
То гневом, то тоской послушной,
И гной душевных ран нагменно
выставлять

На гиво черни простодушной.
Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волненья...⁶⁹

По-иначе е чувствал и желал поетът на млади години, когато пак го е измъчвала тази мисъл за невъзможност да се намери адекватен израз на бляновете:

Холодной буквой трудно объяснить
Борень глум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыль страстей

⁶⁹ Лермонтов, Не верь себе (1839).

Возвышенных я чувствую: но слов
Не нахожу, и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как-нибудь
Хоть тень их перелить в гругую гругь.⁷⁰

Преди Лермонтов Пушкин се е поддавал невед-
нъж на опасното самовнушение за безсмислието на
всяка изповед пред тълпата⁷¹ – пред тълпата, враг
на всяка творческа индивидуалност и безчувстве-
на за стоновите в художествена реч:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?
В разврате каменейте смело;
Не оживит вас лиры глас!⁷²

Пушкин е бил поставен в обществени условия,
които го настройват мрачно. Виждайки пропаст-
та между своето изкуство и прозаическите грижи
на геня, той не е могъл да се чувства поддържан
поне от един по-тесен кръг, за да каже заедно с
Юго, когато някои се оплакват, че поетите говорел-
ли постоянно за своето аз: „Нима кога говоря за
мен, аз не говоря за вас? Как може да не разбирате
това?“ „Моят живот е вашият, вашият живот е
мой, вие живеете това, което и аз: съдбата ни е
обща.“⁷³

Едностраничвият жрец на чистото изкуство
Тютчев, съвременникът на Пушкин споделя онзи пе-
симизъм за невъзможността да се изкаже в гуми, в

⁷⁰ Лермонтов, 1831 года, юня 11.

⁷¹ Пушкин, Поэту.

⁷² Пушкин, Чернь (1828).

⁷³ V. Hugo, Les Contemplations, I, разговор от 1856.

отмерени гуми, съкровеният мир на поета и за нап-
разния труд да се приобщава широката публика
към тревогите на избраника:

Молчи, скривайся и таи
И чувства и мечты свои!...
Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь...⁷⁴

Така и Теофил Готие, поклонник на вечната
красота, въплътена в мрамор или слово, и чужд на
сантименталния или социалния романтизъм, тър-
си меланхолна утеха в съвета към поета:

Ne soit pas étonnée si la foule, ô poète,
Dédaigne de gravir ton oeuvre jusqu'au faite...
Ne fais pas d'escalier à ta pensée ardue...⁷⁵

Из същото убеждение Грилпарцер намира след-
ната по-кратка поетическа формула:

Mein Kummer ist mein Eigentum,
Den geb' ich nicht heraus.⁷⁶

Но всички подобни настроения имат нещо пре-
ходно и не отстраняват по-дълбоката нужда от из-
казване, което да буги съчувствие. Те означават
само или прекалена аристократическа гордост на

⁷⁴ Тютчев, Silentium.

⁷⁵ Th. Gautier, Espana (1845), „Consolation“.

⁷⁶ Grillparzer, „Sorgenvoll“.

някои „жреци в храма на Аполон“, или пък дисхармония между външното на поета и интересите на историческия момент, която дисхармония кара поета да се чувства изолиран и временно разбиран само от малък брой читатели, а не и от цялото образовано общество.

3. МЕЖДУ ПРЕЖИВЯВАНЕ И ВЪЗСЪЗДАВАНЕ

Като че ли в известно противоречие с изтъкнатата психологическа истина – с истината за вкоренения навик да се привеждат външения, видения, копнения у поета в художествени картини – стои положително установеният факт за доста значителното отдалечение по време между преживяно и възсъздадено. Не означава ли тази пауза опровержение на необходимостта да се обективира мъката, възбужденето, афектът изобщо, като съществена страна на творческия процес? Ако художественото оформяване на изживяваното довежда най-сигурно до успокоение, до „усмиряване на сърдечните трепети“, защо не се прибегва тутакси към поетическа работа, а се чака? Защо Гьоте понася почти патологически една любов и едно мрачно жизнено настроение във Вецлар, а създава романа си, означаващ от самия него като изповед и разкаяние, година и половина по-късно във Франкфурт? Че тук не се касае за свобода на избора или за удоволствие от чакането, не ще и дума. И ние трябва само да вникнем по-дълбоко в естеството на творческия процес, за да разберем как се съгласуват двете истини: тази за писането-фабулиране като акт на нравствено очищение и онази за хронологическа

дистанция между нещо преживяно и поетическото му изображение. Антиномията тук има своите несъмнени основания.

Като изходна точка на обяснението си трябва да изтъкнем закона за развоя на афектите. Състоянията, засегнали мъчително личното аз, имат за белег някакво съсредоточаване на вниманието изключително върху самите тях и върху представите, които са ги предизвикали. Дотолкова съзнанието се изпълня от едно ограничено съдържание, щото нищо друго там не изпълква и не буги интерес. На първо време – при необикновен гняв, голяма скръб и т. н. – не е изключена дори възможността да настъпи вследствие на това стесняване на съзнанието и поради позатихналото външно впечатление някакво парализиране на целия психофизически апарат, някаква неспособност за неволни изразни движения или за волеви действия.⁷⁷ Потребно е да се измине някое време, за да се отклони вниманието от този тесен кръг, за да се погледне някак от страна на преживяното, за да се доведе то във връзка с минало, настояще и бъдеще – за да възникне, с една дума, едно по-уталожено, нормално самочувствие, което не изпълва гнета на натрапчивата идея. Докато не настъпи това състояние, не може и да се мисли за откъсване от непосредствено даденото и всяко желание за освобождение чрез художествено изказване е изключено. Въображението стои дотолкова под натиска на първичното чувство, щото му липсва всяка възможност за отклонение. Едва ко-

⁷⁷ Срв. по-горе; също *H. Maier*, *Psychologie des emotionaler Dentens*, 418 нм., 426; *С. Казанджиев*, *Психология на възприятието*, 64.

гато то свикне да пристъпва извън омагьосаната черта, затворила определеното преживяване, едва когато това преживяване почне да губи своята тиранична мощ и да отстъпва място на нови, макар и по-слаби впечатления и чувства, едва тогава може да се яви и волята за окончателно освобождение. По-рано това е невъзможно по силата на една духовна инерция, която дава насока на целия вътрешен живот и не остава да се изневери на полученния първоначален тласък. Разслаби ли се постепенно веригата на чувства, мисли и образи, оковали въображението, нуждата за освобождение е вече налице и из едно по-спокойно настроение, което повтаря елементите на афекта, но в техния по-бледен отблясък, възникват художествено-словесните представи.

С това наблюдение ние досягаме една съществена страна на творческата дейност, необходимостта от хронологическа отдалеченост между реален повод и поетическо възсъздаване. Трябва да помним именно че никога даден опит, отлъчил значителни емоции, не се поддава изцяло или единствено на художествена обработка, тъй като той е ту недостатъчен, за да се кристализира една идея, ту пък характеризиран с много странични черти, които биха накърнили чистотата на идеята. Колкото малка по обем и ограничена по мотив да бъде сполучливата импровизация, тя неминуемо означава подбор измежду материалите на впечатления и на чувства, при което правило може да се нарече свободната групировка из разни ивици на опита около един основен наглед. Да се търси пълно съответствие между преживяване и поетическо произведение, като се съпоставят всички подробности, като се пристъпи към творческия продукт с мащаба

на биографа, значи да се игнорира основният закон за свободата на въображението. Бидейки тъй, художникът не може да мине към изповед-освобождение тутакси, след като е преживял нещо, което го подтиква към обективизиране, понеже по такъв начин много сгурия, много суров опит би се прехвърлил в композицията и би накърнил нейната стойност на типична или символична картина. И тук е нужно известно самопознание, известно вътрешно уталожване, за да заговори най-сетне съзнанието за художествено оформяване, при което наред с най-пресния опит за пълнота на образите и за една реална правда на изповедта въображението може да използва елементи на наблюдението, на преживяното, на почувстваното, дадени по-рано и в съвсем друга емпирическа връзка. Поиска ли художникът да ни убеди въпреки това в настроението си, когато то стои още под знака на разни мотиви – на мотиви, които показват известно скрито родство, но не се съгласуват още за една цялостна картина, – той е принуден да говори с най-общи загатвания, без да изтъква нещо конкретно. В центъра на признанията стои тогава емоционалният тон на най-новото преживяване, на повода за изповедта, без да е разкрита пълно било самата тя, било предисторията, която я предизвиква. У Пушкин имаме такъв случай:

В бездействии ночном живей горят во мне
Змей сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснятся тяжких глум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток:
И, с отвлечением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,

И горько жалуясь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.⁷⁸

Освобождението тук е постигнато само условно, тъй като преживяванията имат още твърде много болезнено в себе си и са свързани със силно физиологическо възбуждение, със слъзи. Умът се чувства още твърде много обременен от напращащите образи, а душата – от мъчителните афекти. И ако от образите е дадено твърде малко, толкова по-ярко са изтъкнати афектите с тези „змеи сърдечной угрызенья“, с тази тъга за изгубени години („в безумстве гибельной свободы“), която потиска мисълта, с това отбращение от другари и с тези мрачни предчувствия „о тайнах вечности и гроба“.

Самите поети съзнават, разбира се, най-добре несъвместимостта на силно преживяване и творчество, необходимостта от завършване на едното, от отстраняване на всичко емоционално необистрено, на всичко патологично в него, за да може да се мине към другото, към свободното художествено съзерцание. Дори една импулсивна натура като Алфред де Мюсе, при която бихме очаквали бързо превръщане на страсти и мъки в стихове, идва да свидетелства, че трябва да изтече доста време, докато заздравеят сърдечните рани и заговори музата. *Октомврийска нощ*, писана около три години след житейския опит, изповядан там, говори още в самото начало:

Le mal dont j'ai souffert s'est enfui comme un rêve...
Je suis si bien guéri de cette maladie,
Que j'en doute parfois torsque j'y veux songer...

⁷⁸ А. Пушкин, Воспоминание (1828).

И поетът заявява, че ще изложи „без страст“, „с усмивка за нещастията си“ преживяното в минали дни; то се е врязало живо в паметта му, но е изгубило всичката си ядливост, всичката си болезненост.

Muse, je te l'ai dit: je veux sans passion
Te conter mes ennuis, mes rêves, mon délire...⁷⁹

Трябва да сравним този език на поета, както изобщо всичко измерено и формално-съвършено в *Нощите* (първата е от май 1835 г.), с писмата, писани непосредствено след преживяното, за да почувстваме колко самообладание и колко свободно съзерцание на собствените състояния говори в поезията и колко гива, безумна страст пълни първите изповеди в проза, дошли не като художествено освобождение, а като волев рефлекс на изпитваната мъка, на неотстранимото влечение. На 1 септември 1834 г. Мюсе пише на Жорж Санд: „Аз умирам от любов без край, без име, безумен, отчаян, загубен... Не, аз няма да се опитвам да живея; смъртта в любов е по-добра от живота...“ Че при това настроение е немислима творческа работа в по-висок смисъл, едва ли е нужно да се доказва: писмото е една *Нощ* в най-суров вид, която изнася прекрасно всичкия смут на душата, но далеч не може да се равни с онази поетическа изповед, която ни дават стиховете от по-късно. В случая ние имаме типично явление: разликата между пръв рефлекс, още безформен и с пресни следи от тежкото преживяване, от неуталожените афекти, и по-късната проявена картина на лични състояния се повтаря при всеки

⁷⁹ А. de Musset, Nuit d'Octobre (1837).

истински художник. И тя ни дава вярно мерило за превратното мнение, което поддържа по отношение на Гьоте руският литературен критик Овсянико-Куликовски. „Първите художествени произведения на Гьоте са били писани именно във време на кризите, под гнета на душевните мъки“, казва той с оглед към *Вертер*. „Романът е писан в самия разгар на страстите, „всрещ всички тези възторг и мъка, минути на щастие и на отчаяние... Цялото съдържание на романа е лично, субективно в тесен смисъл достояние на автора, вярно отражение на собствените му душевни състояния, копие от действителността.“⁸⁰ Не, истината, както може да се провери документално, е съвсем друга и нито „копие“ от действителността, нито рефлекторно изявление в слово на току-що изпитаното, на кризата, трябва да се търси във *Вертер*. Между действителност и поезия има цяла пропасть както по време, така и по съдържание и метода на такава сближаване – хронологическо или психологическо – говори само за естетическо недоразумение. Колко по-прав е тук Алоис Рил, като твърди: „Лирическият поет предава не впечатление от непосредствено изпитаното, но впечатление от вътрешно възпроизведено възбуждение; той изобразява афектите не тъй, както са били преживени при тяхната действителна поява в душата, но както се рисуват в паметта.“⁸¹ И все тъй право е наблюдението на Белински, първомайстора на всички руски критици:

⁸⁰ Д. Н. Овсянико-Куликовский, Вопросы психологии творчества, СПбг, 1902, 185; срв. Собрание сочинений, V (1911), 97.

⁸¹ A. Riehl, Vierteljahrsschrift für wiss. Philosophie, XXII (1898), 104; Срв. и E. Geiger, Aesthetik der Lyrik, 94 н.м.

„Изображая страсть поэт не должен быть в страсти; страсть должна быть предметом его поэтического созерцания в минуту творчества, но не им самим. Истинное вдохновение всегда спокойно-созерцательно, оно вполне обладает своим предметом, но не дает ему овладеть собой, хотя и видит, и чувствует его.“ И още: „Настоящее никогда не наше, ибо оно поглощает нас собою, и самая радость в настоящем тяжела для нас, как горе, ибо не мы ею, но она нами преобладает. Чтобы насладиться ею, мы должны отойти от нее на известное расстояние, как от картины, по требованиям освещения, – должны взглянуть на нее, свободные от нее, как на нечто вне нас находящееся, предметное.“

Един съвременен френски естетик, Лефевр, когото не липсва и поетическа интуиция, бележи също тъй:

„Геният не обича безреgiето, никое безреgie... Неговостството на душата и страданието са най-големите му врагове. В страданието, казва народният език, душата се разбива (l'ame se brise). Не би могло по-добре да се изкаже, че тя губи своето единство. А никой не може да предаде това, което не е налице. Който загуби единството, не може да наложи единство и ред в хаоса на своите видения и после на външната форма, в които трябва да ги облече... Единството е блясък на силата.“⁸²

4. МНЕНИЯ И САМОНАБЛЮДЕНИЯ НА ПОЕТИТЕ

Правилността на това литературно-психологическо наблюдение у критици и естетици се

⁸² Fr. Lefèvre, Les Matinées du Hêtre Rouge, 198.

потвърждава от мнения и самоанализи на най-първите художници. „Моята поезия, пише Байрон на един приятел, е сънят на приспаните ми страсти. Пробудят ли се те, аз не мога да говоря езика им.“ При обсъждане на идеята за една своя трагедия той бележи в дневника си: „За да пише човек по начин, който вълнува сърцата, необходимо е да бъде собственото му сърце развълнувано; но може би е необходимо да е престанало то вече да се вълнува. Докато сте под влияние на страстите, вие само чувствате и не можете да пишете – както, когато действате, не можете да се обръщате към съседа си и да му разказвате приключенията. Когато всичко е свършено, абсолютно всичко, и зави-наги, доверете се на паметта си: тя е тогава много по-вярна.“⁸³

Сигурно въз основа на собствен опит Балзак кара един музиколог да прави следното наблюдение: „Когато един художник има нещастие да бъде изпълнен от страстта, която иска да изрази, той не би могъл да я рисува, понеже той е самият предмет, вместо неговия образ. Изкуството иде от мозъка, не от сърцето. Когато вашият сюжет ви владее, вие сте негов роб, а не негов господар. Вие сте като цар, обсаден от своя народ. Да чувствате много живо в момента, когато трябва да създавате, да изпълнявате един план, означава бунт на пориците против способността.“⁸⁴

Флобер смята силната чувствителност вредна за поета и сам търси винаги да се спаси от ентусиазма в някаква „по-олимпийска среда, еднине-

⁸³ Byron, Letters and Journals, 2.I.1819; 20.II.1844.

⁸⁴ Balzac, Massimilla Doni (1839), гл. IV.

но добрата за създаване на красивото“⁸⁵. Братя Гонкур са напълно съгласни с тази естетика и на 17 май 1857 г. бележат в дневника си: „Концепцията се извършва само в покой и като в сън на духовната активност. Емоциите са неблагоприятни за зараждане на книги. Когато някой е отгаден на възбуждането си, той не трябва да живее. Нужни са спокойни и редовни дни, известна еснафщина на цялото същество, филистерско съсредоточение, за да се яви на свят великото, измъченото, драматичното. Хората, които се поддават много на страсти или на нервни възбуждания няма да създават произведения и ще прахосат живота си в живеене.“⁸⁶ Или, както други път, на 16 март 1862 г., се изказват двамата романисти: „Велика е нравствената мощ на писателя, която издига творческата му мисъл над текущия живот и го прави способен да работи свободен и откъснат от всичко. Нужно му е да се постави над досади, над неприятности и неразположения, за да постигне бедрината на духа, при която настъпва концепцията, творчеството. И това не е никакво механическо действие, някакво просто старание, като пресмятането.“⁸⁷

Ето защо, когато впечатленията за обработване са още пресни, още цели пропиту от току-що преживените настроения, могат да се пишат само интересни дневници, заслугата на които е да предават вярно топлите още спомени, както е случаят при самите дневници на Гонкур⁸⁸, но не и худо-

⁸⁵ Flaubert, Correspondance, II, 218.

⁸⁶ Goncourt, Journal, I, 144; срв. и варианта в Charles Demailly (1860), 131.

⁸⁷ Goncourt, Journal, II, 19.

⁸⁸ Goncourt, Journal, I, préface, VI.

жествено закръглени, обективни картини. Последните могат да бъдат дело на едно въображение, което работи от гистанция и в по-голямо спокойствие. Теодор Банвил се оправдава веднъж, че печатал някои несвършени неща, именно стихове, писани по повод на рождения и именния ден на майка си, като признава: „Няколкото поеми, които следват, не са истински произведения на изкуството... Тези интимни страници... писах за майка си, която обожавях... Почти никога поетът не е добър майстор, когато пише под впечатление на едно реално чувство или в момента, когато го изпитва. Но като ги предавам днес на публиката, аз се подчинявам на формално изказаната воля на Тазу, която никога не ще изчезне за мене и чиито очи ме виждат.“⁸⁹

Виктор Юго – ненадминат майстор за Банвил, колкото се отнася до класически свършената обработка на френския стих – може да се посочи като пример и за тази истински художествена метода на работа, макар тя да не е единствената у него. Авторът на *Les Châtiments* греши несъмнено често против принципа на отдалечението и на успокоението; той сякаш търси да повиси изкуствено своя гняв, когато пише лични и социални сатири. Но каква мека, уталожена и високо поетическа чувствителност говори в *Les Contemplations* в стихотворенията на книга IV, извикани от една изкънтяла скръб за смъртта на любимо чедо! Докато бушува мъката в душата, докато човекът е смазан от удара на съдбата и само безпомощно стене, поетът мълчи; но по-късно той си спомня за ужасни-

⁸⁹ Th. Banville, Les Roses de Noël, Avant-Propos.

те тези дни от 1843 г., за времето, когато той е като луд при първата вест и плаче три дни погреб, и иска да разбие челото си, а малко след това изпада в мрачни мисли и в безверие. Но времето тече, изминават две и три години, раните бавно заздравяват и колкото да е живо чувството за изчезналата игулия и за обичаната като никое друго същество рожба, все пак известно примирение е настъпило. Тъкмо в тази светлосянка на спомена се вестява и музата; въображението подлавя тогава образите на миналото и ги довежда във връзка с настоящето или с вечното:

O souvenirs! printemps! aurore!
Doux rayon triste et réchauffant!
– Lorsque elle était petite encore,
Que sa soeur était tout enfant...
Connaissez-vous sur la colline
Qui joint Montlignon à Saint-Leu,
Une terrasse qui s'incline
Entre un bois sombre et le ciel bleu!

C'est là que nous vivions, – Pénètre,
Mon coeur, dans ce passé charmant...⁹⁰

Или в друга поема, писана една година след горната (която е от 4 септември 1846 г.) и едновременно пропита от философско-религиозно примирение, от чувство за природата и от най-нежна и най-дълбока скръб за загубеното дете, ние имаме такъв момент на художествено съзерцание:

⁹⁰ V. Hugo, Les Contemplations, II, livre IV: „Paucæ meæ“, 16.; срв. и ц. с., „O souvenirs!...“, 24.

... Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
Je sors, pâle et vainqueur,
Et que je sens paix de la grande nature
Qui m'entre dans le coeur;

Maintenant que je puis, assis au bord,
Emu par ce superbe et tranquille horizon
Examiner en moi les vérités profondes
Et regarder les fleurs qui sont dans le gazon;

Maintenant, ô mon Dieu! que j'ai ce calme sombre
De pouvoir désormais
Voir de mes yeux la pierre où je sais que dans l'ombre
Elle dort pour jamais...⁹¹

Тази поезия, родена от най-чисто възхновение, уге да оправдае думите на Гогол: „Обращаться с словом нужно честно: оно есть высший подарок бога человеку. Беда произносить его писателю в те поры, когда он находится под влиянием страстных увлечений, досады, или гнева, или какого-нибудь личного нерасположения к кому бы то ни было, словом – в те поры, когда не пришла еще в стройность его собственная душа: из него такое выйдет слово, которое всем опротивеет...“ И колкото голяма да е потребността понякога от изказване, от спонтанно възплъщаване в слово, никога не трябва – по тази норма на строги към изкуството си художници – да се бърза, да се пише без много обмисляне. Ако Флобер из антиромантичната своя естетика поддържа, че не трябва да се създава в моменти

⁹¹ V. Hugo, ц. с., „A. Villequier“, 33.

на сгорещено въображение, с пълно сърце, и намира за чудесна максимата на Бюфон: „геният е дълго търпение“⁹², реалистът Гогол, у когото говори толкова здрав художествен вкус, колкото и едно мистично-религиозно верую, повтаря мисълта, че всички велики възпитатели са налагали, дълго мъчание на онези, които владеят дара на словото, и то тъкмо във времето, „когда больше всего хотелось им пощеголять словом и рвалась душа сказать даже много полезного людям“. И Гогол цитира с удоволствие думите на Исус Сирах, които подкрепят собственото му мнение. „Наложу врата и ключове на твоите уста, говори еврейският моралист от втори век пр.н.е., разтопи злато и сребро, каквото имаш, за да направиш от тях везни, на които да претегляш твоето слово, и да изковеш надеждна юзда, която би удържала твоите уста.“⁹³

Пророк и поет според това схващане имат еднакво свещена, еднакво отговорна мисия и строгостта към техните думи уге толкова от блюстителите на обществената нравственост, колкото и от една честна самокритика. Шилер, у когото също говори голям нравствен патос, мисли изобщо за поета: „Като просветен и изтънчен изразител на народните чувства той намира по-чист и по-духовит текст за афектите на любов, на приятелство, на молитва, на тъга, на надежда, близнали в душата и потърсили език. Давайки им израз, той става господар на тези афекти и облагородява тяхната сурова, безформена, често животинска проява още на устните на народа.“⁹⁴ Осво-

⁹² Flaubert, Correspondance, I, 128.

⁹³ Гоголь, Выбранные места, IV, „О том, что такое слово“.

⁹⁴ Шилер, Рецензия за стихотворенията на Бюрзер (1791).

божжение за поета, поезията е такава, в смисъл на Аристотеловия катарзис, и за читателите. И като се връща на проблемата за временното съотношение между преживяване и творческа работа и като намира, че Бюргер не идеализирал римуваните чувства, т. е. не ги откъсвал достатъчно от всичко случайно и специално, Шилер бележи:

„Поеът трябва да се пази да не възпява болката във време на болка. Докато сам поетът страда, неговата чувствителност по необходимост ще се понизи от своята идеална общност до една непълна индивидуалност. Из по-нежни и отдалечени спомени трябва той да поетизира и тогава, колкото повече сам е изпитал това, което възпява, толкова по-добре за него; но никога из настоящата власт на афекта... Дори при стихотворения, за които обикновено се казва, че любовта, приятелството и т. н. водели сами четката на художника, той би трябвало първо да стане чужд на себе си, да отдели от своята индивидуалност предмета на въздъшването си, да съзерцава страстта си от една смекчаваща далечина (mildernde Ferne). Идеално красивото се достига единствено чрез свобода на духа, чрез усилие, което отстранява надмощието (Übermacht) на страстта.“⁹⁵

Така Шилер издига до норма едно самонаблюдение, което се повтаря и у Гьоте:

Löscht' ich so der Seele Brand.
Lied es wird erschallen:

Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen.⁹⁶

⁹⁵ Шилер, цит. рецензия за Бюргер.

⁹⁶ Goethe, Westöstlicher Divan: „Lied und Gebilde“.

Лермонтов също тъй признава в посвещението си към поемата *Измаил бей*:

Опять явилось вдохновенье
Душе безжизненной моей,
И превращает в песнопенье
Тоску, развалину страстей...

И ты, звезда любви моей,
Товарищ бурь моих суровых,
Послушай песни прежних гней:
Давно уж нет у сердца новых.

Ни мрачных дум, ни дум святых
Не изменила власть разлуки:
Тобою полны счастья звуки,
Меня узнаешь ты в других...⁹⁷

Ако поетът подчертава сам думите в последните два реда „тобою“, „счастья“, „меня“ и „других“, за да укаже на скритата лична изповед в разказа си, ние трябва да обърнем внимание на това, как любовната мъка е превърната с течение на времето в по-тиха носталгия, която не гнети силно душата, и после на своеобразната смес от спомени за изпитаното някога щастие и спомени за мрачни и светли чувства, чиято същност е останала непроменена.

Грипарцер също знае стойността на успокоените страсти за творчеството, макар и да представя хиперболично поетическото слово като повик, записан със собствената кръв:

⁹⁷ Лермонтов, Измаил бей (1832).

Mag dein Schmerz sich roh entladen,
Zeigst du ihn durch stummes Toben?...
Bist ja Maler, brauche Farben!
Bist ja Dichter, brauch' das Wort!...

Ach, die Worte und die Bilder
Sind für selbstgemachte Leiden!
Wer kann Flammen, wild und wilder,
In Gewand verhüllend kleiden?

Drum mein Wort, es sei dor Aufschrei,
Nicht an Ton und Mass gebunden,
Und die Farbe, die mir gut deucht,
Hier! das Blut aus meinen Wunden!⁹⁸

Лириката на Готфрид Келер дава ново, неопровержимо доказателство тук. Изтекла от твърде реални поводи, тя не предава вътрешния живот в неговия непрекинат хаос, а чака сгодния момент за едно по-спокойно съзерцание, когато към чувството, мъчително и остро, ще дойдат странични образи, ще дойде мисълта, ще дойде и хуморът, за да се проясни миналото чрез въображение и темперамент.⁹⁹ И че същият закон важи за всяко изкуство, когато то е създ на дълбока жизнена правда и отразява лични съдби и идеали, показва изповедта на Вагнер:

Това, което бе могава (в Цюрих, в обществото на 2-жа Везендонк) тъй непосредствено за мен и ме хвърляше в някакво опиянение, сега оживя като насън – лято, слънце, мирис от рози (за тях той поменува, понеже си спомня за миналите дни по миризмата на рози в един парк на Люцерн) и

⁹⁸ Grillparzer, „Freundeswort“.

⁹⁹ Срв. F. Baldensperger, G. Keller, 340-342.

раздяла. Но притеснението, мъката е отстранена: всичко е прояснено. Ето настроението, в което се надявам да довърша третото действие (на *Тристан*). Нищо вече не може да ме смути, нищо да ме разтърси: моето битие като че не е свързано с време и място. Аз знам, че ще живея, докато мога да творя; и така аз не искам да зная за живота...¹⁰⁰

Към временното отдалечение идва и едно местно, за да се допринесе още повече за онази вътрешна перспектива, от която непосредствено даденото някога, опияняващото и ослепяващото, изпъква по-релефно и по-чисто. Така и Гогол създава своята грандиозна епопея на руския живот, *Мъртвите души*, едва когато се връща към спомени и преживявания от родината при своето усамотение в далечна Италия. Той е неразривно свързан с Русия, но чувства същевременно, че може да я изобрази спокойно и обективно само като я съзерцава посред паметниците и природата на Рим. Нуждата да се откъсне от предмета на своята картина, да се движи в мека атмосфера на юг, за да вижда резките линии на родния север, го тика постоянно към бягство от отечеството и в писмата му от 1836 до 1842 г. ние се натъкваме постоянно на изповедта за благотворното влияние на отчуждението върху творчеството му.¹⁰¹ И все тъй друг руски реалист, Чехов, из самонаблюдения и размисли, подобни на цитираните по-горе, казва пред приятел: „Садитесь писать нужно тогда, когда чувствуешь себя холодным как лед.“¹⁰² И да е силно казано

¹⁰⁰ Wagner, писмо до M. Wesendonck, 1 юли 1859.

¹⁰¹ Срв. Д. Овсянко-Куликовский, Собрание сочинений, т. I, Гоголь, СПбг, (1910), 91 нм.

¹⁰² И. А. Бунин, Сборник Знание, (1904) кн. III, 262.

5. ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ИМПРОВИЗАЦИЯ

В известни случаи като че ли освобождението не гочаква това вътрешно отдалечаване и като че ли поетът твори току след самото преживяване още преди да е преминала всичката жива мъка, всичката непосредственост на чувства и впечатления. Ако Юго пише своите елегии едва когато е настъпило примирение със съдбата, така че той може да гледа на миналото из философското настроение на един нов момент, разделен с месеци от побода за поетическото излияние, Гьоте създава своята т. нар. *Мариенбадска елегия* под прякото впечатление на наложената резигнация и още съвсем обхванат от чувствата, които трябва да се смекчат. Една неотвърната любов, която е нещо значително повече от преходно увлечение или от игра, го хвърля в отчаяние, в сълзи, в болезненото състояние, което предхожда *Вертер*. Но ако романът на младия поет дава свидетелство за художествено изживяване на опита и за бавна работа на строителното въображение, елегията на 74-годишния мъж ни пренася пряко във вътрешния смут, изпитан в даден момент, служейки за негов верен и неподправен пръв израз. Писана от 5 до 12 септември 1823 г., писана из ден в ден веднага след раздялата с онази, която е неволна причина на големите вътрешни бури и страдания, тя не хармонира с обикновената метода на творчество у този поет, който

то, макар и да е класик на „поезията от случай“ (*Gelegenheitsdichtung*), никога не бърза да фиксира в слово, на книга своите видения и настроения и чака търпеливо тяхното естествено откъсване от душата. Тя представя наистина изключение от правилото, такова изключение, каквото са и други някои, малко на брой, импровизации на поета, напр. *Нощната песен на скитника* от 6 септември 1780 г.¹⁰³ Но докато тук имаме малко стихотворение със свободен ритъм, при това не без реминисценции от твърде близки по думи и дух стихове на гръцкия лирик Алкман¹⁰⁴ – и следователно импровизирането не представя никакво затруднение, особено поради по-спокойно идейното преживяване, което предава, – елегията от Мариенбад (или по-право от Карлсбад), посветена на любовта към Улрика, представя твърде сложна композиция, в която рефлексия, емоция и въображение държат равно място и пълният цели 23 строфи от по 6 стиха. Обяснение за възможността на такава импровизация, на такава освобождение чрез поезия още преди да е турен край на дълбокото вълнение и да е постигнато онова оживяване като насън, за което говори Вагнер, дава самата елегия.

Нека не се забравя тук рутината, която си спечелва всеки художник след дълъг опит. Но и дори най-съвършената рутина не може да отстрани недъзите, които неминуемо прозират във всяка по-голяма композиция, отразила една разпокъсана душа, едно съвсем неулегнало чувство. Въпреки възторга на Гьотевите заклетни поклонници – и въпреки въдъхновението на отделни места от елегия-

¹⁰³ Goethe, Über allen Gipfeln...

¹⁰⁴ Срв. R. Werner, Lyrik und Lyriker, 402.

та – все пак тя представя нещо неиздържано, фрагментарно – като неизбежна последица от нарушението на естествената норма за вътрешна дистанция между реален повод и творчество. „Аз пишах поемата, говори Гьоте на Екерман, непосредствено след като отпътувах от Мариенбад и докато се намирах в пълна преснота на преживените чувства. Сутринта в осем часа написах първата строфа и така съчинявах в колата на път и записвах от станция на станция съставеното на памет, така че вечерта всичко бе готово на книга. То показва затова някаква непосредственост и е изцяло сякаш наведнъж, което ще е от полза за цялото.“¹⁰⁵ Но въпросът е дали е било от полза за цялото това отливане наведнъж, тъй като по-внимателната анализа на произведението показва, че там няма необходимото единство, необходимата яснота и последователност. При това и главната цел – освободението – не е била достигната, така че това, което е било стимул на поетическата изповед, остава да действа и на път, дирейки групи рефлексии, било сълзи, било стонове:

Mich treibt umher ein unbezwinglich Sehnen,
Da bleibt kein Rath als gränzenlose Thränen.

So quellt denn fort! und fließet unaufhaltsam:
Doch nie gelang's die innre Giuth zu dämpfen!...

Поемът се движи в мисли постоянно между вчера и днес и току-що пълно въображението му със спомена за последен поглед, за последна целувка, „grausam süß“, той чувства как сърцето му се зат-

¹⁰⁵ Eckermann, Gespräche, 16 ноември 1823.

варя, отвърнато от всичко наоколо, неспособно да се възхити от красотата на пейзажа:

Und Missmuth, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere
Belasten nun in schwüler Atmosphäre.

Ist denn die Welt nicht übrig? Felsenswände
Sind sie nicht mehr gekrönt von heiligen Schatten?

Die Ernte reift sie nicht? Ein grün Gelände
Zieht sich's nicht hin am Flus durch Busch und
Matten?..¹⁰⁶

Ясно с как неутихналата страст води към безучастие за картините вън и не допуска такава „победа“ над себе си, каквато намираме в други лирически работи на същия поет. Контрастът между Гьоте на тази елегия и Юго на съзерцанията от 1845 и 1846 г. (вж. по-горе) е толкова по-очевиден, колкото по-известни са предпоставките и условията на творчеството: на една страна – съвсем пресни спомени, почти преки възприятия, безволие и апатия към цял свят, постоянно ровене в чувствата и голяма вътрешна разпокъсаност, на друга – прояснение, свобода, художествено възсъздаване и мярка в чувството. Оттам и предимствата, които отличават продукта на спокойното възхищение от импровизацията из бурни преживявания. Отделните сполучливи места на *Мариенбадската елегия* и значението ѝ като психологически и биографически документ не могат да я поставят наравно с онези издържани докрай и като композиции несравними елегии на Юго.

¹⁰⁶ Goethe, Elegie (1823).

Оставим ли настрана всяко импровизиране, където мъчителни афекти получават тутакси поетическа обработка, но затова и не показват нищо от гениалното възсъздаване на подобни съдържания, същински импровизации са възможни само при впечатления и настроения, която не поражда трайно ехо в душата и не създават нужда от освобождение. Фридрих Хебел се разхожда една заран, на 27 юни 1863 г., зареян в своите поетически сънища, не се вълнува от нищо и когато минава покрай една липа, без да я съглежда, усеща тутакси аромата на цвета ѝ. Възприятието се слива с мисълта, хрумнала след него, и след малко той е готов с едно стихотворение, което започва, щом се връща вкъщи. Стихотворението не дава нищо повече от преживяното в момента:

Ich schritt vorbei an manchem Baum,
Im Spiel der Morgenwinde;
Da rief ich plötzlich, wie im Traum:
„O Gott, o Gott, wie lind!“

Es war der holde Lindenbaum;
Ihn kräuselten die Winde,
Da weckte aus dem Dichtertraum
Sein süßer Duft mich lind...¹⁰⁷

Дъхът на липата, картината на клатените от вятъра вейки на гърветата, представата за слепец, който би почувствал липата дори без да знае името ѝ, и идеята за тази радост на света – ето главните ингредиенти на вътрешния образ, от които тъй лесно се дестилира поетическото изобрази-

¹⁰⁷ Fr. Hebbel, Tagebücher, IV, 319.

жение. Този бърз преход от преживяно към изказано е възможен само затова, че художественото съзерцание изхожда от голяма простота на представи, чувства и мисли и не е свързано с никакво безпокойство, приковало по-силно върху си вниманието.

Така стои въпросът и с импровизациите, за които ни говори Яворов. Обикновено този поет изхожда от едно продуктивно настроение, за което неволно се търсят мотивите и думите. Ако настроението има силна физическа багра, ако то се корени в един опит, който означава страдание и твърде принижено състояние на духа, възникването на поетическите неща закъснява много. Пуска ли да изневери на усвоената практика и на естествено-то зрение на поетическите си продукти, той би създал недоносени неща – ако те не бъдат дори „само кръсъци“. Затова той чака. Но когато поводът за продуктивно настроение не е свързан с прекомерно силно възбуждение и образите и чувствата на момента извикват готови от по-рано видения, които сега трябва да се приспособят към особения случай, той може и да не чака, може да импровизира. Стихотворения като *Пръстен с опал*, *Обичам те, Умри!*, *Където не са те*¹⁰⁸ са писани ех tempore, без всяка подготовка, по повод на получени писма, на които те служат за поетически отговор. „Днес получено писмото, до вечерта е пратено стихотворението.“¹⁰⁹ Въображение и чувствителност чакат само тласък отвън, за да породят щогоде закръглена поетическа картина. Но и тези произведе-

¹⁰⁸ П. К. Яворов, Подир сенките на облаците, 167 нт.; Яворов (1961), 112.

¹⁰⁹ Към психографията на П. К. Яворов, § 22.

ния независимо от внушителния си ритъм ни убеждават – със своята неясност, своята метафизика и своята странна смес от реално и въобразено – колко опасно е да се минава към изпълнение, преди да е добила вътрешната картина надлежната мярка и яснота само защото трябва да се отговори на една външна нужда. Следователно и тук пренебрегването на психологическата необходимост за отдалечение не води към нещо безусловно сполучливо.

На поставен въпрос, нужно ли е да мине известно време, докато един реален повод стане годен за изобразяване, и от какво зависи по-голямата или по-малката пауза в разни случаи, Кирил Христов отговаря, имайки предвид собствената си практика: „Догдето преживяното е много свежо, особено ако е от интимен характер, обикновено не мога да му намеря художествен израз. Необходимо ми е да мине време и болката – ако се касае за болка – да утихне и после изкуствено да я предизвикам в един търпим вид.“¹¹⁰ Това е съвсем правилно – и показанието в случая съвпада с опита на повечето писатели. Поетът е учуден само от голямата трайност и жизненост на спомените си. „Способността да извиквам отдавна преживяно с всичката му реалност, струва ми се, у мене е почти едно проклятие“, мисли той. И като пример за голямо отдалечение Христов сочи „елегията“ на стр. 28 от *Химни на зората*, която най-напред имала невъзможен вид, като „Морска пяна“ във *Вечерни сенки*. От едната до другата редакция са изтекли цели 20 го-

¹¹⁰ М. А., „Как създава Кирил Христов“, сп. „Литературна мисъл“, год. IX (1965) кн. 2, 73 нт.

дини. Вълнението поради твърде пряното преживяване било при първото написване тъй голямо, че „Морска пяна“ не била „никакво художествено дело, а несвързани изстъпленишки крясъци“. Дори при втората преработка в *Избрани стихотворения* това вълнение не било изчезнало съвсем, та поетът и там не е могъл, по лично признание, „да развърне своите средства“. Обратното – „при стремлението да се уловят по-кротки преживявания“. Там той сполучвал почти в момента. Като примери Христов посочва в *Химни на зората* „Песен“, „Хор“, „Край синора“, „Миниатюри“.¹¹¹ И анализата на тези неща показва, че навред остава вярно наблюдението за възможност да се импровизира само из по-спокойни настроения и при добре подготвена вътрешна картина. Какви несгоди изтъкват, когато процесът на създаване изпреваря избистрената цялостна представа и критическото овладяване, изтъкване на друго място по-нататък.

¹¹¹ К. Христов, *Химни на зората*, 9, 18, 24, 43.

6. Глава

ВЪОБРАЖЕНИЕ

1. ВЪОБРАЖЕНИЕ И ПАМЕТ

Говорим ли за въображението на поета, ние трябва пред всичко да забравим пакостното преубеждение, като че тук се касае за някаква специфична енергия, присъща само на гениалния дух. Колкото някои поети и естетици, привикали да схващат възнновението в античен смисъл, бяха наклонни да забравят тайната на творчеството и да отричат всяко вътрешно родство между избраник и тълпа, толкова по-очевидно става в осветление на точното психологическо изследване, че дори най-смелите интуиции, най-невероятните видения или най-оригиналните идеи се коренят в елементарни душевни процеси, в онова, което е възприятие, наблюдение и обикновен закон на мисълта. Какво дължи поетът на опита, как той се чувства безпомощен, когато не гради върху реални впечатления, и колко естествена е зависимостта между преживяно и създадено, между правда и фикция, това знаем вече. И навсякъде, где то ни се удава да вникнем документално в историята на едно значително художествено произведение, ние отиваме до двойното заключение, че образите на поета имат емпирическо потекло и че творческата дейност на въображението не показва нищо чудно, нищо „свръхчовешко“, ко-

ето не би могло да с обясни с данните на общата психология.

Срещу възгледа за изключителната природа на поета – тъй несъстоятелен в основата си, понеже отрича закономерния и естествен характер на художествените открития – стои друг един възглед, теорията, която снима гениалното въображение от неговия издигнат пиедестал на самостоятелна строителна сила, за да го сведе изцяло към един добре познат и лесен за изучаване принцип на душевния живот, именно паметта. „Аз съм наклонен да приема, заявява литературният историк Вилхелм Шерер, „че памет и въображение са несъмнено едно и също: способност за възпроизвеждане на стари представи.“¹ Разбира се, ако се придава значение само на суровото вещество в творческия продукт и ако се имат предвид произведения, гдето сякаш е отстранена всяка намеса на „измислянето“, на свободната фабулистика, и ако най-сетне не се държи сметка за превръщането на един безформен опит в нещо, което има изискан словесен израз и определена художествена цялост, ние бихме могли с известно усилие да отстраним различието между двете съседни функции на духа. Психологът Мюлер-Фрайенфелз отива готам да твърди, че повечето наши споменни представи били истински претворения на въображението (*recht phantastische Umgestaltungen*), както, от друга страна, фантазните картини могли да бъдат в своите подробности истински и точни репродукции.² Други теоретици пък, съзнали добре необходимостта да се разграничат някак пасивна и активна работа на ду-

¹ W. Scherer, *Poetik*, Berlin, (1888), 161.

² R. Müller-Frelenfels, *Das Denken und die Phantasie* (1925), 161.

ха, вярват да са направили от това становище възможната най-голяма отстъпка, като заменят термина „въображение“ с израза „творческа асоциация“. Така те изтъкват и основното единство на въображение и памет, доколкото и извикват представите по закона за тясната им връзка и качествената им отлика, доколкото паметта дава шаблонни асоциации, а въображението – произволна и целесъобразна групировка на тези представи.

Подобно опростяване на въпроса е може би оправдано от гледище на една физиологическа психология, която полага тежест единствено върху зависимостта на вътрешно от външно и не се интересува за дългата скрита история на психическите образи; но то не задоволява ни най-малко литературната наука, за която тъкмо тази история важи необикновено много, понеже там се откриват възможности, способни да уяснят възникването и естеството на художествените замисли. От наше становище въображението се явява самостоятелен строителен принцип, равнозначен с разума, при което и двата се ползват от даденото в опита или в паметта, служейки си обаче с различни методи. Общо за въображение и разум спрямо паметта е свободното и творческото в тези функции, а различна е степенята на съзнаване и на яснота, с която изпъкват или се групират в сложни съчетания отделните елементи. Колко външно е сходството между памет и въображение и колко малко те могат да бъдат отъждествявани въз основа на правилата за асоциация, показва вече обстоятелството, известно от всекидневно наблюдение, че има маса хора с великолепна памет, с дарба да възпроизвеждат най-вярно и най-нагледно отдалечени по време впечатления и случки (при всичкия неизбежен субективен елемент на преживяване и спомняне) и кои-

то все пак не проявяват никаква наклонност за изнамиране на един нов опит, за откъсване от реалния свят и реене в царството на измислицата и бляновете. Способността за задържане в паметта на определени вериги представи – с всичката им материална свежест – не води неминуемо към комбинация на тези представи в нови картини, които да ни облъхват като някаква хипотетична или външна правда. В този смисъл Гогол казва: „Почти у всички писатели, които не са лишени от творчество, има способност, която аз не ще назова въображение – способност да се представят отсъстващите предмети така живо, като че те са пред нашите очи. Тази способност действа у нас само тогава, когато ние сме отдалечени от предметите, които описваме.“³ Ясно възпроизвеждане и свободно произвеждане са две различни функции дори когато отправната точка е обща.

Но и да не отиваме толкова далеч и останем при грубо реалистичните изображения в литературата, пак не е трудно да се открие колко те са нещо своеобразно в сравнение с действителните преживявания и наблюдения и как там личи един усет за художествено подреждане, който не се покрива ни най-малко с външната памет. Паметта постъпва в най-щастливия случай механически: тя възкресява може би много правдиво нещата, с всичкото богатство на чертите и с всичкия блясък на багрите, но тя не мени нищо в реда на елементите – освен когато там се намеси незабелязано самото въображение. Въображението, наопаки, и когато е видимо устремено да се придържа в определени рамки на опита, да не изневерява на памет-

³ Н. Гоголь, Авторская исповедь.

та, навред постъпва творчески, навред съзидва или изнамира нови съчетания и така показва тенденция към отхвърляне тиранията на паметта. То се ръководи несъзнателно от някакъв по-общ мотив, не се губи в единичното, не копира рабски опита и изобщо създава илюзии за този опит, които ни се струват тъй правдиви, както са спомените за най-скоро преживени неща. Тъкмо заради тази колкото несъзнателна, толкова и „разумна“ работа над общия материал въображението не може да се смесва с паметта и да се брои нейна разновидност. Добродетелите на паметта не могат да заменят в никой случай принципа на организиране и синтеза при въображението, подбора на необходимото с оглед към ръководната идея. Ако паметта означава вярно регистриране на опита, въображението означава превръщане на този опит в особен свят, сроден само по своята материална същност с обективно дадения. Въображението гледа на нещата, възприема, осмисля като някакъв чисто вътрешен усет и в края на краищата поражда картини, които странно напомнят реалните впечатления, без да се покриват с тях.

Така ние признаваме на въображението голяма независимост спрямо другите душевни функции, без с това да го издигаме до единствен фактор на творчеството. Защото, както последователно беше и ще бъде разяснено, тук се долавят и други, по-важни или по-неважни според случая психологически моменти, достойни да бъдат изучени, ако искаме да схванем пълнотата на творческия процес.

Върху истинската природа на поетическото въображение може да ни осветли най-правилно анализата на самите художествени образи, никнали благодарение на неговата дейност. Подведем ли тези образи под по-общ знаменател, ние идваме до то-

ба сигурно заключение: разните форми на въображението се отличават помежду си главно по това, какво участие взема критическата мисъл при подбора на градивото и при изпълнението на плана, и после по аналогията, която може да се прокара между действителните преживявания, или действителния свят, и породените в ума фиктивни картини. Ако е вярно, че в основата на всички художествени комбинации лежи собственият опит, подхранен от разнородни впечатления, несъмнено е тъй също, че мерило за достойнството на художественото произведение търсим, от една страна, в родството му с възможните реални преживявания, което родство създава илюзия за правда на изображението, и, от друга – в издържаната логика при постигане на цялото като свидетелство за планомерно и органическо развитие на един основен мотив. Белег на първобитен вкус е неумението да се използва за художествени цели наблюдението над всекидневния живот и свидетелство за слаба художествена мисъл е липсата на единство и на строга композиция. Разликата между културния и некултурния човек в тяхното отношение към изкуството е тъкмо там, че единият търси наслада в образи и картини, които, изглежда, отговарят на един истински опит, когато другият не се издига по-високо от фабулистика, при която се шири фантастика, несмесена от никакви закони на правдоподобие. Успоредно с ръста на образованост и на художествен вкус ние наблюдаваме в историята усилия да се завоюва за изкуството голямата област на вътрешен и външен опит, да се разкрият всички гънки на човешката душа и всички двигатели на живота. Разните литературни школи, както те се редуват и отричат последователно, не означават друго освен нови начини за обработка и

разбиране на тази психологическа или културно-историческа действителност.

2. ПРИКАЗНИЧНО ВЪОБРАЖЕНИЕ

Като първа и най-ниска степен на въображението трябва да приемем приказничното въображение.

Това въображение се характеризира със склонност към чудното и изключителното и с един научен идеализъм, който стои в странно противоречие с житейската действителност. Най-напред ясно е: творчеството иде да задоволи един нравствен идеал, срещу който стоят всички сили в дадена обществена среда. Ако у първобитни племена или в деспотически държави царува произвол и насилие, ако благородното и честното напразно търси покровителство, а слабото или беззащитното бива немилостиво потъпквано, единствена утеха, единствено възмездие може да се намери в поетическите сънища за един свят, гдето владееят съвсем други нрави. Там всичко е поставено тъй, както го изисква справедливият ред и милостта; там цари над груби интереси и страсти една правда, която въздава всекому заслуженото и която е особено щедра към онеправданите и отритнатите. Потаният блян за щастие, нуждата на сърцето от един ред на нещата, който да не убива тъй сурово всички нежни чувства, възторгът от всичко величествено и красиво – те могат да намерят някакво удовлетворение във вълшебните картини на приказката, с нейните царски синове и царски дъщери, нейните прокудени от мащеха сирачета или нейните легендарни фигури, олицетворение на добродетели. Че всичко това е съвсем невъзможно, че то е само

видение в една очарована глава и не напомня нищо подобно в живота, не важи. Нали приказката не иска да бъде история? Нали тя има за предпоставка фантастичните образи и случки от „едно време“? Така и митът, тази приказка за богове, не гържи сметка за реалните, възможните отношения и забавлява със сцени или фигури, в които е отразен само идеалът, само религиозният блян с всичкото му странно съдържание.⁴

Склонността към чудното и изключителното е обусловена от жаждата за впечатления, които възбуждат по-силно нервите и гържат в постоянно напрежение вниманието. Колкото по-спокойно тече реалният живот и колкото по-малко изненади готви той, толкова по-голяма е нуждата от сензации, създавани изкуствено и преживявани само мислено. Не трябва при това да се забравя, че приказничното творчество е приспособено в голям дял към манталитета на детската възраст, неизпитала още прозата на живота, лишена от уроците на опита и доверчива към всички небивалици; ефектното и жестокото са за нея единственото средство, способно да раздвижи въображение и чувствителност. Причудливите фигури, приключения и сцени отстраняват всеки помисъл за по-сериозна психологическа анализа или за битови картини и честата поява на последните там би била съвсем неуместна, би само нарушила основната хармония. Марк Твен, хумористът, остава удивен, когато вижда в Цариград, „в тази страна на исполините и великаните от *Хиляда и една нощ*, гдето крилати коне и хидроглави чудовища пазят вълшебни замъ-

⁴ Върху мит и приказка срв. W. Wundt, *Völkerpsychologie*, II Bd., III Th., Leipzig (1909), 60 нт.

ци, гдето князе и княгини хвърчат във въздуха на килими, гвижени по силата на мистични талисмани, гдето градове се издигат в една нощ с къщи, цели от безценни камъни, под ръката на някой магьосник и гдето хората, както са заети в многочислените пазари, биват в миг вкаменени от някой вълшебник и по сто години остават – един проснал крак да прекрачи, друг сигнал чук да чука – безгласни и неподвижни“. Твен остава удивен, когато вижда, че „в тази страна на сънищата има да се продават и вестници“⁵. Наистина странно би било да очакваме от създанията на едно въображение, което задоволява копнежите на един детински ум или на един детински век, реализма на художник, който има пред очи действителността и показва развит усет за правдоподобие.

В тясна връзка с тази основна черта на изobraжението стои начинът да се мотивират делата и събитията. Категорията на причинност е тук непозната: нищо не става и нищо не идва тъй, както може да се очаква. Или по-право: всичко се извършва тъй, както готовото за най-смели видения и за най-невероятни скокове въображение на слушателите го очаква. Ние сме тук в царството на безграничните възможности и изненади. Разказвачът не си поставя никога въпроса, доколко това, което се разправя, отговаря на предпоставки в характеристиките и в условията. Работата е, че характери в сериозен смисъл и условия, вън от които да не се излиза, тук няма. Истинската задача като че ли се състои в това да се създават най-трудни положения и да се излиза от тях всякога победоносно. Разказът има още отначало една крайна цел:

⁵ М. Твен, *Ново поклонение*, прев. Ив. П. Плачков, 35.

да се спаси на всяка цена любимият герой, минал през много изпитания, и да се даде заслужено наказание на виновните. Колкото по-изобретателно е въображението в това отношение, колкото законите на здравия разум се търчат по-неумолимо в угода на една наивна ръководна идея, толкова по-интересни са приключенията. Вместо причинна зависимост между отделните моменти ние откриваме калейдоскопическа групировка на темите, която всеки миг се мени в зависимост от нуждата за повисяване на интереса. Връзката между епизодите е съвсем случайна, нищо органическо в градежа на цялото, и оттам това обилие на варианти, где-то части от една приказка се прехвърлят в друга, за да се преплитат във все по-нови и нови успоредни текстове.

Характери в смисъл на действащи лица с индивидуални черти на духа приказката не познава. Както събитията стават в страна и във време без всякакви определения, така и характерите са някакви схеми без живот и без конкретни очертания. Ако в действителност човешката душа представя органическо цяло, което може да се разложи на разнородни сили, кръстосани по най-разнообразен начин у отделните лица, и ако тя показва известна еволюция в зависимост от житейския опит, приказката опростява до неузнаваемост всичко заплетено в нея, като поставя на мястото му еднични и непроменчиви качества. Да се анализира сложната формула на характера, да се изтъкват основни и вторични черти и да се посочи действието им, това не влиза в задачата на разказвача. Той взема лицата като готови, установени веднъж завинаги характери: развитие при тях няма. При това те се движат в своите мисли и дела изключително от един мотив, отбелязан още в самото на-

чало като изконна черта на духа. Народното въображение обича да дава рязко очертание на вътрешната физиономия на героите; те са олицетворение на чувства и страсти от най-елементарен и чист вид. Изобщо взето, те са положителни или отрицателни, т. е. делят се на симпатични и омразни. Добродетели и пороци са разпределени грижливо, за да не се смесват у едно и също лице. На една страна имаме ангелска простота и незлобие, милост и покорност или храброст и ум, на друга страна – дяволска злоба и жестокост, завист и коварство или страх и глупост. Светлина и сянка тук не се смесват никога, качества се държат чисти и непроменчиви. Естествено конфликтите, никнали от подобни предпоставки, са най-изкуственото и невъзможното, което може да се мисли. Приказките разработват до насита стереотипни развития на любов и омраза, на подвизи и страдания, на преданост и измама, при което интригата се води през безброй приключения, едно от друго по-фантастични.⁶ Разбира се, в частности не са изключени виртуозни композиции, при които поличава издържаност на мотива, щастлива комбинация на епизодите и умело потвърждение на една етическа идея. Всичко непринудено-наивно тук заедно с чистия хумор може да повиси невероятно много цената на приказката, ако тя в течение на едно вековно предание намери своята завършена редакция у някой майстор на разказването, както е напр. случаят при легендата от Софийско „Дека се срекя деди“.⁷

За строежа на приказката като фантастичен разказ е от значение толкова този характер на лица

⁶ Срв. у мен, Българските народни приказки, СбНУ, XXI (1905).

⁷ Д. Стойков, Сборник за нар. умотв., кн. VIII (1892), 174.

и на основни вътрешни движения, колкото и естеството на другите обстоятелства или фактори на интригата. По правило царският син, царската дъщеря или смелият герой, тръгнал да търси щастие и богатство по света, бива затруднен или улеснен в своите домогвания от свръхестествени същества, които могат всичко и които постоянно превръщат естествения ред на нещата. Дяволи, ламии, самогиви, орисници, богове се явяват на сцената, за да вършат чудеса, а така също благодарни животни, всякакви орли, мравки, риби и змии, на помощ на които идат омагьосани вещи, като шапки-невидумки, хвъркати гървени коне, златни ябълки и т. н. Най-странни положения се убеждават, за да бъде повисен интересът на слушателите, и колкото по-неочаквана, макар и желана, е развързката, толкова по-голямо е удовлетворението. Тази развързка обаче е всякога такава, каквато отначало се предугажда. В приказките царува несъкрушавим оптимизъм. Всичко мъчително и криво бива изгладено в края на краищата, за да се накаже низкото и възнагради благородното. Тъкмо тази тенденция към създаване на един идеален свят, гдето могат да намерят своя пълен израз копнежите за правда и щастие, е от меродавно значение за цялата насока на този род народно творчество. И колкото странна да се струва тя на образования читател, толкова тя е на място в една среда, в която условията на живота, трудът и мъката неотклонно подказват сънища за нещо по-светло и радостно. Срещу реализма на известни видове народни песни с техните верни картини на живота стои фантастиката на повечето народни приказки. Двамата вида поетически произведения отговарят на две различни естетически нужди: в единия случай се изживяват чувства, които вълнуват дълбоко, в дру-

гия – настроения от по-ефимерен характер. Но има и създавания по средата, баладни песенни мотиви или приказки с морална и религиозна идея, в които сериозното преживяване и вярното наблюдение се кръстосват своеобразно с капризното фантазиране. Такъв е случаят напр. при онази легенда от Софийско, *Дека се срекя дели*, която носи подзаглавие: „Щастието на оногова, който ходил при бога и земал посочената от него жена“. Съдържанието ѝ е накратко следното:

Имало един човек, той все работел и се мъчел и пак не могъл да изкара нещо, да се прехрани. Веднъж си рекъл: „Ще ида, дека се срекя (среща, късмет) дели, да видя дали аз все така ще живея, или ще имам нещо придоби!“ И тръгнал, и отишъл много далеч. На едно място видял един овчар, който пасял двеста овци – но всичките недъгаби, коя сляпа, коя крива, коя шугава. Свърнал сиромашът при него: „Помози бог, овчарю!“ – „Дал ти бог добро!“ – отговорил овчарят и го попитал: „Къде си пошел, побратиме?“ – „Бре брате, аз откак съм човек, все се трудя и нищо не изкарвам, баре колкото за хляба; затова съм пошел, дека се срекя дели, и ще ида вече, до дека ме нозе носят!“ Тогава овчарят го помолил, ако му господ помогне да стигне, да попита и за него защо му са такива овците. Човекът му се обрекъл и заминал. Дошъл до една река, видял една круша, свърнал при нея да си почине, а тя го попитала къде отива. („По това време всичко по света сбобувало: гивеч, камък, дърво; всичко имало език.“) Като узнала крушата какво е намислил сиромашът, помолила го да узнае и за нея защо всяка пролет цъфти, а никакво зърно плод не може да завърже. По-нататък срещнал той Свети Ивана („бил се претворил на човек“) и като му изповядал, че е „пошел у мъка“, получил съвет да хване този и този път, та ще стигне една планина и ще види един белобрад старец да копае с две мотики и да вземе от колибата в лозето и той една мотика и да копае след стареца, без да продума. Послушал

сиромашът, намерил стареца, почнал да копае. Вечерта старецът се прибрал в колибата, вечерял сух хляб със солчица, дал от него и на човека, после легнал да спи на гола земя, без постилка, с двете гръжки на мотикуите за възглавие. Тъкмо се сложил така старецът, и някой извикал откъм лозето: „Е, стари! Днеска умряха треста души, а се родиха треста и един. Кажу каква ще им бъде среќа за живот?“ А старецът му се отгласял: „Какво аз сега, така те до века!“ И си заспал.

На утрото старецът пак копал и пак вечерта в колибата – но сега нещо сготвено и спане на постилка. И пак глас откъм лозето за умрели и за родени, и пак същият отговор. На третата вечер старецът се прибрал в хубава къща, вечерял на богата трапеза и легнал на добре наредена постеля. На трапезата, „колкото се изяде и изпие, все така си стои пълно и равно, не се познава“. Така копал старецът цяла седмица и всяка вечер се прибирал във все по-хубава къща, на по-добра трапеза и на по-разкошна постеля; последния ден имало дори съдове от чисто злато и сребро. Но заранта потеглил старецът за черква. Човекът по него. Едва сега старецът се извърнал и го запитал: „Кажу ми защо си дошъл тука?“ Сиромашът обади мълката си. Старецът тогава му казал, че се е родил в първата вечер и че никога не ще може да спечели повече. „Ама ти имаш среќа у венчане; затова да отидеш в това и това село, да се ожениш за тая и тая мома, дека се е родила в третата вечер, и с нея ще поминеш и ти. Ама щото и да припечелите, за нищо да не казваш мое е, но да думаш – на жената ми е!“

Приказката достига тук своя връх – след всичко, което буди любопитство и създава настроение. Нататък идва перипетията: отговори за овчаря и за крушата (с обяснение за нещастията им), женитба, забогатяване, подпалване на голямата нива с жито (когато човекът рекъл непредпазливо „моя е“), угасване при думите: „на жената ми е!“ И в заключение: „Та такава ти работа: човек ако си

няма от бога добра дялба, само с гол труд и работа няма прокопсия.“ Оригиналеност на мотива; икономия в подробностите въпреки изобилието им; сполучлива градиция на ефектите; загадъчна обстановка и среща със стареца-бог; разрешение на трудната задача с нейните повторения по аналогия за усиляване на основната идея; един начин на разказване, при който интимност на диалекта и свежест на стила издват вярно сродяване с полуфантастичното, полунатуралистичното в сюжета; и една популярна философия на фатализма, с милостта свише като необходим елемент на всяко човешко домогване за щастие тук долу, при един непонятен за човека, но оправдан за божия промисъл ред на нещата: всичко в приказката – тъй типична за целия литературен род – свидетелства за инстинктивен дар на фабулиране и за осмисляне на съдбата, на всички съдби, чрез един мироглед на примирението, който тъй добре хармонира с религията на простия човек отнякога, чужда на естествена закономерност в живота.

И по материал, и по техника приказката напомня сънищата. И тук, и там същата липса на правдоподобие, същото преувеличение, същият принцип на трупане, често без по-дълбока връзка между епизодите, и същите основни афекти на страх и възхищение. Тъкмо поради това поразително понякога сходство някои изследователи са наклонни да съзират извора на приказничните мотиви във виденията на съня и да обясняват с това потекло естеството на композицията и на елементите.⁸ Но с една такава теория се отива много далеч. Без да отричаме известно влияние на обра-

⁸ Fr. v. d. Leyen, Das Märchen, Leipzig, (1911), 35 nm.

зите в сънищата върху оформяването на образите в приказката, все пак трябва да признаем известна самостоятелност за двете дейности на духа. Приказката е плод на една планомерна работа на въображението, тя има начало и край и показва въпреки всички отклонения известно единство на фабулата. При това тя съзнателно се откъсва от веригите на житейския опит и гради въздушни кули. В сънищата, наопаки, отсъства тъкмо тази сравнителна издържаност на фабулата и това пълно чуждене от действителните преживявания. Колко голяма роля играят там пресни или стари спомени, какъв голям дял от наблюдения и чувства влизат в тях съвсем неподправени, това е известно. И тъкмо близкото отношение към преживяното изплашва и кара наивните да придават пророческо значение на сънищата. Най-често обаче сънищата имат за предмет безсмислици и кошмари, лишени от каква и да е опора в опита и от всяка поетическа композиция, подобна на тази в приказките. Онова, което се говори или чува насън, само привидно е нещо съдържателно и смислено; в действителност това са гуми без връзка, някакъв език без граматика или отделни звуци, без какво и да е значение.⁹

Като сме при сънищата, нека поменем за онези случаи, гдето според показания, достойни за вяра, се касае за творчески изнамирани насън. Brugsch, египтологът, разказва как решил насън и записал в почти несъзнателно състояние едно важно решение на проблема, която го занимавала напразно няколко дни преди¹⁰; виолонистът Tartini

⁹ W. Wundt, Physiologische Psychologie, III, 631.

¹⁰ Срв. R. Hennig, Schriften der Gesellschaft für psych. Forschung, Heft 17 (1912), 110.

слуша насън как дяволът свири на цигулка едно соло и го записва, щом се пробужда, за да открие там най-доброто, което е чул¹¹. Рафаел по свидетелството на приятеля му Браманте вижда насън образа на дълго търсената мадона и този образ се запечатва толкова дълбоко и отчетливо в паметта му, че от него може да копира после, когато поиска.¹² Все тъй романистът R. L. Stevenson, който блестя в екзотичния и авантюристичния разказ и се интересува живо от проблемата за подсъзнателното, твърди в една студия¹³, че най-оригиналните му неща били създадени – ако не, поне набелязани – във време на сън. Психологът-естетик Десоар бележи за подобни случаи: „От запазването на способността за мислене се разбира защо във време на сънуване могат да се правят свързани заключения и изобщо да се върши духовна работа, както това едва ли е съмнително след многото познати свидетелства.“ И той привежда мемоарите на Grétry, в които се описва как художникът бил преследван и нося от своите задачи. „Като влезе в кабинета си, той бе учуден да намери всички спънки победени. C'est l'homme de la nuit, qui a tout fait; celui du matin n'est souvent qu'un scribe.“¹⁴

Подобни случаи за научни решения или художествени замисли, постигнати насън, могат да се отбележат доста.¹⁵ Специално за поетическите идеи или образи ние имаме показания как творческата работа не се нарушава непременно от нощната почивка и как въображението гради дори и тогава,

¹¹ Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 134.

¹² Wackenroder, Herzensergiessungen..., Berlin (1797), 15.

¹³ Stevenson, A chapter of dreams.

¹⁴ M. Dessoir, Vom Jenseits der Seele, Stuttgart (1918), 50.

¹⁵ Срв. W. Stekel, Die Träume der Dichter (1912).

когато разумът сякаш не говори и духовният живот е привидно замрял. Изключим ли онова, което може да почива на самоизмама в тези показания – защото илюзията, че нещо ни е дошло наум още преди пробуждане, е твърде възможна при „несъзнателното“ възникване на много произведения, – все пак остават сигурни факти от този род и за тях трябва да се потърси някакво естествено обяснение. Съществен момент тук е фактът, че душевният живот се продължава и след заспиване. Ако по правило тогава отпадат по-високите функции на вниманието, на логиката, на критиката, за да настъпи хаотична игра на спомените и фантазиите, случва се у личности с по-силна идейна съсредоточеност мисловните процеси да запазват и насън предишната си яснота и последователност, за да доведат до резултата, търсен по-рано. Бгящото „аз“ се оказва тогава верен приемник на пълното съзнание; то е било способно при настъпило вътрешно успокоение и при липсата на нежелани възприятия нощя да реши поставените отгавна трудни задачи. Но все пак трябва да се признае: такива открития са съвсем редки изключения, както показват и множеството погрешни научни изводи насън, също и лишените от всяка художествена стойност картини, музикални късове, разкази или стихове, видени или чути при сънуване.¹⁶ Не трябва да се забравя освен това, както добре изтъква Бергсон, че авторът, който приписва на съня си решението на известна проблема или изнамирането на една фабула, не прави точна разлика между съзнателна бдителност и несъзнателно блануване. „Въображението на оногова, който се пробужда след сънуване, добавя

¹⁶ Срв. Н. Шинковенски, Проблемът за съня (1934), 32, 36, 51.

нещо към съня, променя го ретроактивно или запълня празнините, които могат да бъдат значителни.“¹⁷

Как въображението, когато е вече заето с определен комплекс образи, може да използва сънища, които стоят във връзка с тях, или да продължи своята скрита работа и тогава, когато са замлъкнали другите му спътници, особено ясното съзнание, за това ще имаме повод да говорим по-нататък. Тук ще забележим само толкова, че между сън и сън има голяма разлика и ако в едни случаи мисълта е била приспана напълно, в други случаи тя се е намирала в някаква полудрямка, през време на която е била възможна дейността на въображението. Въпросът е само дали мисленето така се помни при пълното пробуждане и дали то е довело до някакви ценни постижения.

3. ОДУХОТВОРЯВАНЕ

Две от най-характерните черти на сънищата са всестранното одухотворяване на нещата и халюцинаторното вживяване. Безсмислени и несвързани там, те ни се вестяват в по-издържана форма при поетическото въображение, и то в една художествена граация, която започва с грубите видения и олицетворения в приказките и завършва с най-оригиналните образи или най-проницателните психологични портрети у големите създатели. Шекспир улучва много добре тези две страни на въображението, като влага в устата на героите от *Сън в лятна нощ* следните мисли по повод на една фан-

¹⁷ Н. Bergson, L'Energie spirituelle (1901), „Le rêve“, 93.

масмагория, в която е изнесен светът на класическата романтика и любовта на феите:

„Иполита: Толкова странно е това, което влюбените разказват.

Тезей: Повече странно, отколкото право. Аз никога не вярвам на тези стари басни и чудати измислици. Влюбените, както и лудите, имат кипящ мозък и изриво въображение, което вижда повече, отколкото студеният разум може да си представи. Безумният, влюбеният и поетът са изтъкани от въображение: единият съзира толкова много дяволи, колкото широкият ад едва би побрал – безумният именно; влюбеният, все тъй луд, чете красотата на Елена по челото на циганката; а окоето на поета, развълнувано от благороден бяс, мита светкавици от земята към небето и от небето към земята; и както после въображението облича във форма невидимите неща, така перото на поета ги превръща в образи и дава на въздушното „нищо“ обиталище и име. Силното въображение знае такива фокуси, че ако изпитва някоя радост, тутакси намира нейния носител; или обзето ноща от страх, лесно взема всяка шубрака за мечка.

Иполита: Но цялата тази нощна история, с всичкия си обърнат смисъл, свидетелства нещо повече от игра на въображението: от нея може да се извади едно цяло с голяма устойчивост, обаче все пак странно и чудно.“¹⁸

Въображението е схванато тук като мълание-носно сближение на представите, като одухотворяване на мъртвото и абстрактното и като създаване на илюзорни картини, от които ни облъхва някаква правда, в която личи единство на концеп-

¹⁸ Shakespeare, A. *Midsummer-Nights Dream.*, действие V, сцена I.

цията и зграба хармония на частите. Не е ли това характеристика на процесите, чрез които е постигната самата драматическа поема на Шекспир?

Всестранното одухотворяване на мъртвата природа е едно прастаро средство за поетическо оживяване. Неговите наченки могат да се открият вече в психиката на децата и в изкуството на най-некултурните племена. По закона за аналогията наивното съзнание приписва душа или човешки свойства на всички предмети, които му правят особено впечатление, и това още преди да е възникнала каква и да е идея върху разликата между живено и безжизнено. Пренасянето на духовни черти и на човешки състояния върху материалния свят става едновременно със самото възприемане на предметите; то е акт на непрегвидена и произволна асоциация по силата на някакво сходство, макар и най-отдалечено, и за негова отправна точка служат онези форми или движения в природата, при които съвсем инстинктивно може да се допуска действието на вътрешни двигатели. По-късно на помощ на това одухотворяване идват анимизмът и антропоморфизмът като първи опити да се разбере от религиозно становище устройството на света, а в най-ново време голям тласък доби възстановенето в природата от страна на пантеистическата философия на Спиноза и Русо, която вижда божия пръст във всичко около нас, отъждествява създател и създание и изпълня небе и земя, гора и море, поле и скала с някакъв тайнствен живот.

Поетическото съзерцание на природата, доколкото води към одухотворяване на нещата, се движи свободно по всички стъпала на мисъл и настроение. Ние имаме, преди всичко такива нагледни от света, които говорят за наивно оживяване и драматизиране на мъртвата картина около нас, за

приказнични олицетворения, никнали от неволно сближение между човека и природата. Там няма никаква особена чувствителност, там всичко е дадено като пъстра и подвижна сцена, способна да възнува излъко въображението. На по-високо стъпало ни отвеждат представи и чувства за природата, в които поличава митологическо схващане. Поставен в сред един мир от непознати сили, при това сили, които засягат непосредствено живота и интересите му, човек свързва с явленията и стихииите на природата, разбирани като живи и деятелни същества, големите възбуждения на страх или радост, на надежда или разочарование. Нагледите отразяват едно по-смислено отношение към нещата и свидетелстват за чувство на пълна зависимост от тях. Най-сетне, когато мисълта се отърси от тази тирания на митологическите образи и погледне на природата като на свят за себе си, настъпва време за съвсем чисто одухотворяване. Тогава човек проектира в света около себе си своите собствени чувства или мисли и създава така великия образ на една изпълнена от живот като нас природа, кара я да се отнася и тя сама съчувствено към него, да бъде повереница на изповедите му и спътница на съдбата му.

Ако у Омир напр. природата е олицетворена в множество демони и богове (слънцето в прекрасен юноша, зорницата в розопъстра девойка и т. н.) и само така тя се налага на вярващия със страхопочитание; ако тази природа извън митологическата си хипостаза се смята от гърците на Омировия век за напълно безчувствена (тъмните морски дълбочини, високо изпъкналата скала) и човек няма никакво лично отношение, никакво съчувствие към нея; то по-късно, в епохата на гръцката лирика и грама, ние се натъкваме на поетическо одушевя-

ване, което довежда настроението в хармония или контраст към ландшафта и долавя този ландшафт, тази или онази сцена от природата като символ на най-субективни преживявания, както напр. у Сафо, Симонид, Пиндар, у Есхил, Софокъл, Еврипид. У последния тъжната песен на птиците става ехо на собственото страдание (*Ифигения*), планина и гора вземат участие в танца и опиянението на Дионисовите почитатели (*Вакханки*) и игулични или сантиментални наеи ни посещат за най-нови прояви на чувството за природата.¹⁹ Разбира се, древният свят не достига всичкото богатство и всички отсенки на усета за външния свят у поетите от Възраждането насам, не погизира сложните естетични и морални връзки между субекта и обекта, с дълбоката сърдечност на вникването и полета на въображението при одухотворяване на природата, които откриваме у Шекспир, Байрон или Гьоте.²⁰ В зависимост от възбеляването на емоционалния живот, от научното разгадаване на тайните на света и от изострянето на поетическата възприемчивост идва разширяване и изтъняване на чувството за природата. Поетът на новото време обгръща света със същия универсален и индивидуален дух, с който претворява в изкуство всичко друго, било история и съвременен живот, било мечти и сърдечни възбеления.

Въображението на културния човек показва не само способност за твърде спиритуализирано разбиране на природата, но и способност за възвръ-

¹⁹ A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Kiel (1882) I, 17-18, 25 nm., 35 nm., 50 nm.

²⁰ Срв. A. Biese, Die Entwicklung des Naturgefühls in Mittelalter und in der Neuzeit, Leipzig (1892), 125 nm.; също и у мен, „Чувството за природата през вековете“, Ив. Вазов и бълг. природа (1943).

щане към най-наивното одухотворяване, към образите и идеите на детинската възраст от живота на отделния човек или на целия човешки род. Поезията на новото време е изпълнена с картини на живот, на борба, на страсти в природата, при което движение и чувство биват открити дори в предмети, за които най-малко може да се допуска това от становището на сухия разум. Бодлер вижда напр. в „двойната стая“ на своите мечти как „продълговатите мебели имат изнурени и изморени форми. Те сякаш бленуват; струва ти се, че са надарени с някакъв сомнамбулен живот, като растението или минералът.“²¹ Работата е тъкмо там, че окоето на поета възприема по особено активен начин, наблюдава с повисена чувствителност и внася навред очертания и дух на живот. Този начин на съзерцание се пренася неволно и върху читателя или слушателя; защото, както забелязва Ото Лудвиг, въображението е най-вярващата способност у човека.²² Някои са наклонни може би да допускат тук умишлено украсяване на грубата действителност; съзнателно приписване на ум и воля у безжизнено-то. Но такова рационалистично тълкуване е уместно само при продуктите на неискреното и неспособно поетизиране; за произведения, отразили истинско художествено съзерцание, то е неприложимо. Последното, съпроводено от силен приток на чувства и на сродни образи, прехвърля бързо мост от живата към мъртвата природа и води към картини, които съществуват само мислено, налагат се само като чисто вътрешно преживяване. До пълно отъждествяване с действителността, до от-

²¹ Ш. Бодлер, Поеми в проза, прев. Ив. Рагославов (1921), 9.

²² Otto Ludwig, Dramatische Studien: „Shakespeare und Schiller“.

четливост на виденията, която подтиква към сравнение с обективно даденото и възможното, не се стига. Настъпи ли тази намеса на разум, на критиката, която изпитва изтънко за правда и измислица, тогава поезията престава да действа върху въображението и да ни заразява художествено. Тъкмо разумът бива най-слабо засегнат от изконните средства на поезията, от ритъма и от музиката на словото. И колкото поетическият език по-силно раздвижва чувството и въображението, толкова по-малко разумът има повод да хвърля светлина върху миражите и арабеските; той е оставен на заден план, за да се изпълни сцената на душата от мъглявите видения. Когато четем у един съвременен поет идиличната грама за тополя и бръшлян край потока:

Ден и нощ бръшлян посяга
Към тополина снага,
Вейки гъвкави протяга
С умолителна тъга.

И тополя се навежда
Щомка вятър полъхти.
Нежно към бръшлян поглежда
И приветно му шепти.

Но потока с яг го тласка,
До когато го отбий...
И бръшлян не може с ласка
Гизгосия да обвий.

Когато четем тези регове у Яворов²³, ние неу-

²³ Яворов, Подир сенките на облаците: „Калиона“, V.

сетно минаваме от нагледи, известни и прозаични, към една илюзорна действителност, създадена от въображението на поета, гдето бръшлян и топола копнеят един за друг, разделени от зъл поток. Колко органически са сраснали представите от дъга свята в един нов, как хармонично са съчетани качества и явления от първата природа с най-човешките състояния, това се долавя инстинктивно от всеки читател, без да се прави някаква анализа. И явно е за нас, като разкриваме дейността на въображението в случая, че поетът изхожда от прости и всекому достъпни наблюдения над подвижното в природата, за да пренесе форми и вътрешни движения на човека върху храст, дърво и поток и създаде по-нататък чрез твърде естествен експеримент една малка грама на любов и коварство в толкова тихия уник мир. Всичко това се извършва в съзнанието с мигновена бързина и се изживява само на повърхността на въображението. За по-дълбоки емоционални или волеви движения едва ли има повод.

Такъв характер носи одухотворяването и у Вазов, без да е налице фабулиране в по-определен смисъл. Попаднал нощя всред гората, при лунно осветление, поетът-пътеписец има такива впечатления и чувства:

„Всичко, що ме окръжава, добива един тайнствен живот, добива своя душа, която е различна от твоята, и ти стоиш като чужденец всред тая царствена дива природа, без да можеш нито да вземеш участие в битието ѝ, нито да я разбереш. Тия фантастични сенки на гъсталака и на клоновете са будни и крият една страшна прелест за въображението ти, черните върхове на дърветата са фантоми, всяка виделина в гъсталака е едно око – зложелателно, всякой шум, всякой шопот е една непонятна за тебе дума, една

неизвестност. Цялата тая сплътена стихия от мрак и сенки, и лучи, и шум, която мълви, и зефир, който шепне, са един мир, който прави сякаш съзаклетие против тебе. Само едната месечника ти се усмихва, като стара познайница. Доста дълго време седях под увисналите клони на един габър и, упоен, вкушавах това мрачно наслаждение от тишина и ужас.“²⁴

Ако в тези дъга примера не може да се установи някакво по-съкровено лично отношение към картината от природата, нито пък някаква по-обща представа за силите, които движат тази природа, не е тъй в други случаи, напр. в тази картина от Яворов:

Молете се на царя – златокъдър ден, –
владика сребролик
Над черното безмълвие: Молете се на царя,
Когато рано той, в роса изкъпан ден,
ликуващ приотваря
На родния възток кристалните врата...
Всеобличителен светлик
Когато той прелеи открай-докрай в нощта –
с издигната десница
Възнесъл пламнала факла –
Озърнат и засмян, надвластен и честит,
сред глухата мъгла....
На вихрокрила колесница,
Когато отлети и своя щедър гар, с последен взор назад,
Той лихо разпилее, – небокитен гар –
разискрен звездопаг.
Молете неуморно, сироти чада, в неведома тъмница:

²⁴ Вазов, Повести и разкази, I (1891), 146, „Мочурът“.

„О царю, ние се боим! Когато се вестиш, пред твоя
светъл взор
Недвижими стоят, отрупани с цветя,
в рег скелети безмълвни.
О, царю, ние се боим! Когато отлетиш, мълстителни
и стръвни
Въстават сенки гмеж, и следом и пред нас,
по схлупен кръгзор.
Боим се, остани! Боим се, наведи възнесена факла!“...
Молете се на царя,
Небесните врати когато той отваря,
– И в предсънни самоти, когато ги затваря.

В това стихотворение,²⁵ символическо по замисъл, има елементи на една философия и на една лична изповед. Вместо идилическата грама на предишното, гдето погледът не отива по-далеч от единичното и където се касае за някакво изриво одухотворение, тук се вестяват големи митически картини, подплатени с едно твърде сериозно настроение. Колкото настроението е реално в основата си и почива на дълбоки преживявания, толкова образите, в които то е изказано, са странни за обикновената мисъл. И тези образи възлизат в основата си към всекидневни възприятия, и те никнат от представи, дадени за всекиго; но към даденото отива, за омото, иде нещо съвсем субективно и смяната на светлина и мрак се превръща в една дълбокомислена космическа грама. Денят е схванат като цар и владика на света: той е очовечен и доведен в успоредица с едно обществено установление, с царската власт; въпреки това той пази сво-

²⁵ Яворов, Подир сенките на облаците: „Молете неуморно“

ите естествени черти, отвежда ни постоянно към впечатлението ни от действителността и тъкмо в това преливане на един образ в друг, в това кръстосване на две представи от различни области лежи особената прелест на видението. Денят се явява – над черното безмълвие, изкълан в роса, откъм родния изток, сред глухата мъгла, цял озарен; но той е същевременно сребролик и златокъдрен, той ликува, озърта се, засмян и честит, и се носи на вихрокрила колесница в десница с пламнала факла. Какво е този ген? Той е образът на светлото в душата, на вярата в живота, на спокойната съвест, които трябва да победят нощта на душевния кошмар, съмненията в смисъла на нещата – да отстранят стръвните сенки, дебнещи от схлупения кръгзор уплашените човешки скелети, недвижими и безшевни. „Молете неуморно, сироти чада, в неведома тъмница!“ – ето зова на поета, разяждан сам от такива мрачни мисли, на мечтателя, чието въображение си рисува в мистично-натуралистични картини съдбата на човешкия род.

Този пример за един модерен мит няма нищо общо с онези изкуствени метафори и олицетворения, които почиват на сближения по силата на езиковата практика или по подражание на древната митология. Тъкмо там е характерното за истинския поет, че той гледа на природата през очилата на своето въображение и одухотворява едновременно с възприемането, когато ослоненият на заветащите в езика или в предходните епохи поетически мити не вижда нищо или вижда така, както е присъщо на всички прозаични умове.²⁶ Единият изхожда от свои впечатления и създава нови образи; гру-

²⁶ Срв. Carl du Prel, Psychologie der Lyrik, 107.

гият има предвид клишета и повтаря чужди видения, без да ги чувства непосредствено. Срещу последния рог герои на перото, които безсъвместно експлоатират митологията, въстава и Хьолдерлин!

Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht,
Ihr habt Verstand, ihr glaubt nicht an Helios,
Noch an den Donnerer und Meergott.²⁷

Колкото се отнася до това възвръщане на новата поезия към митологическия мироглед на отминала изминала времена, при което за художника като че остава без какво и да е значение напредъкът на положителното знание, там ние можем да кажем, че не това знание прави поезията, а чистата интуиция, която изхожда от впечатления и чувства. В това отношение човек показва голямо постоянство, има известни изконни качества на духа и колкото промени да са настъпили в областта на умствената култура, той остава все същият в своето поетическо съзерцание – при условие, разбира се, да е искрен и да не се поддава съзнателно на влияния от теориите. Който гледа на природата с очите на въображението и с повисен дух, той забравя лесно книжната и разсъдъчна мъдрост и говори езика на пророците. Затова не е никак странно, ако един романтик от началото на XIX век попада спонтанно на същите образи за природата, каквито срещаме в старогръдската митология. Близко половината от *Хармониите* на Ламартин са по наблюдението на критика Леметр сякаш ведически химни²⁸, макар поетът и да не е чел нищо от ин-

²⁷ Holderlin, „An die Scheinheiligen“.

²⁸ Срв. J. Lemaitre, Les Contemporains, VI, 146.

дийската религиозна или епическа литература. Очевидно между нагледите на религиозния мечтател от времето преди Буда и на този от следреволюционното време има чисто вътрешно родство. Така и Пенчо Славейков дава израз на своите идеи за начало и край на вселената в една химна, която, макар и пряко подсказана от сродната химна на индийската Ригведа, пак говори за негово съзерцание и предчувствие.²⁹ Кръгът от нагледи за света и поетически философии е често еднакъв и за поета, възпитан в традициите на Гьоте и Ницше, и за гривния пророк, който разгръща само книгата на битието.

Преходно стъпало между безобидното одухотворяване, което спира при чисто обективното и се задоволява с прости метафори или наивни олицетворения, и митическото, по-субективно схващане на природата образуват поетически картини като следната в стихотворението *Градушка* на Яворов:

Върни се, облако, неверен,
Почакай, пакостнико черен.
Неделя, две... ела тогази,
Страшилище! А облак лази,
Расте и вий снага космата.

Заслания слънце; в небесата
Тъмней зловецо... Милост няма!
И гебне пак беда голяма.³⁰

Или у Ракитин с това пробуждане на пролетта:

²⁹ Срв. за П. П. Славейков М. А., статията „Две химни“, в *Съвременна мисъл*, 1913, кн. 8.

³⁰ Яворов, Подир сенките на облаците: „Градушка“.

Земята под снега се в сън люляла,
Наяве чува на живота вук:
На прага чука, пролетта се спряла
И обещава празник тя велик.

И юначина слънце животворно
Навред размята сънени стрели
И в пътя му покланят се покорно
Развети знамената от мъгли.³¹

Тук прехвърлянето от образ към сага спира на
половин път, както и при картината:

Как на земята силно бий кръвта!
Пронизват тръпки цялата долина...
По слогове зашъта пролет ведра
Със пълна кошница от цветовете.³²

И подобно на Яворов в *Молете неуморно* Ракитин вижда в неделно утро, когато се разкрива „храмът от цветни градини“ и „кандила пламтят от червени гергини“, как „някой с ръка невидима, смела завесата къса над сънен простор“ и как

... На царските гвери
Показва се в мантия слънцето-жрец.³³

От такива нагледни, гдето едновременно силно ни обхва физическо и духовно, гдето рисункът на външното не е нащърбен от проицираното там човешко, не е трудно да се отиде чрез едно откъсване на

³¹ Н. В. Ракитин, Пролет при Вит (1929), 5.

³² Н. В. Ракитин, ц. кн., 12.

³³ Н. В. Ракитин, ц. кн., 31.

възприятието от всичко чисто живописно и на сцената от всичко непосредствено-битово до същински митически картини. Така напр., ако поетът Ленау казва:

Die Flammen züngeln auf, wie Schlangen
Verzehrend hastig ihren Raub.³⁴

един първобитен ум може много по-рано въз основа на същия образ да създаде мита, разказан от Херодот: „Египтяните вярват, че огънят бил живо същество и поглъщал всичко, което досягал; наситен обаче с храна, той умираше от това, което е поглъщал.“ Разшири ли се образът чрез странични представи, особено от кръга на човешките отношения, и свърже ли се тезата с идеи за демоничното или божествено начало, ние сме при извора на митичното осмисляне на света, което по-нататък може да се откъсне напълно от природата и олицетворенията, за да се насочи към свободно приказно-легендарно фабулиране.

4. РОМАНТИЧНО ЧУВСТВО ЗА ПРИРОДАТА

Последно място в еволюцията на одухотворяването заема т. нар. романтично чувство за природата, както то се вестява особено от XVIII век насам. Вече при Шекспир ние имаме случай да се учудваме на широкия му поглед, на нежната му чувствителност за природата, когато той намира толкова смели и оригинални сравнения или свързва

³⁴ Lenau, „Savonarola“, срв. Carl du Prel, ц. с., 108.

действие в драмата и съдба на героите с настроения от обстановката (блажения любовен сън на Ромео и Жулиета и бляскавите лунни нощи, мрачното небе и опечаления Хамлет и т.н.). Но на Русо – който по силата на една нова поетика не се смята длъжен да прикрива своето аз по силата на една класическа догма – бе съдено да обогати тази чувствителност на толкова предходници от древно и ново време, като изтъкне очарованието от всичко величествено и дивно в природата (алпийските планини и езера в *Нова Елоиза*), като открие поезията на уединението и „сладката меланхолия“ при пътуване (*Мечтания на самотника*), като насочи нещастните души към едно мистично потапяне в пейзажа (*Изповеди*), близко до религиозна екстаза.³⁵ Гъете намира по неговите стъпки синтеза на тези романтични елементи, съединявайки философско-поетически пантеизъм с най-изтънчена чувствителност за природата, вдълбочавайки еднакво и преклонението си, и сърдечното си вживяване, давайки ни в лириката си и във *Вертер* израз на едно непосредствено светоусещане, гдето настроението отвътре, възторг или тревога, намира пълен отглас в нещата вън. И това възторжено благоговение, тази симпатия или наслада се предават на всички поколения поети. Извършен е постепенно голям преврат в чувството за природата у новия човек. Настъпила е ерата на универсално сродяване с тази природа, изтъкано от омировска наивност, шекспировска симпатия, русовска мечтателност и осияновска меланхолия.³⁶

³⁵ Срв. у мен, *Личности и проблеми* (1925). 39 нм.

³⁶ Срв. А. Biese. Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit (1892), 371 нм.

Светът около нас не е загубил нищо от своята тайнственост; наопаки, той е станал в известен смисъл още по-загадъчен, отколкото е бил по-рано, когато чрез прости митове всичко е добивало своя ясен смисъл. Но в замяна на този отказ да разбере всичко е дошло едно много по-интимно, много по-душевно отношение към природата. Щом е отстранен всеки страх от нея, тя е станала извор на безкрайни съзерцания и най-чиста естетическа радост и нейната цена е порасла толкова по-високо, колкото по-слаба е у някои вярата в човешкия разум, колкото по-голямо е разочарованието от живота. Насрещу преходното, незадоволителното и лъжливото в историята стои вечно девствената и пленителна природа, майката на всеки живот, готова да прегърне в своите обятия заблудения или уморения свой син. Байрон изповядва под маската на Харолд как чувства планината като свой приятел и морето като свой дом, как гора, пустиня, пещера и бурни вълни са истинското негово общество и как той е готов да замени поетите на родната си с поемата на природата – поема, писана със слънчева светлина върху морската шир, – тъй като тя изказва най-дълбокото, което го вълнува.³⁷ Ламартин, чието разочарование и отчаяние има други извори, търси също тъй утеха в природата, гдето всичко диша хармония и вечност и гдето всичко ни зове и обича:

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours:
Quand tout change pour toi, la nature est la même.
Et le même soleil se lève sur les jours.³⁸

³⁷ Byron, Child Harold, III, 13.

³⁸ Lamartine, Méditations poétiques: „Le Vallon“.

Но Ламартин има тук за учител Русо, чувствителния и нещастен Русо, който при безконечните си разходки из лесовете и с лодка по Виенското езеро се предава на екстатични съзерцания, „отъждествявайки се с цялата природа“, „убягвайки при общата майка, в нейните обятия“, от преследванията и омразата на синовете ѝ и провиквайки се наведнъж в самотата си: „O nature! O ma mère! me voici sous ta seule garde; il n'y a point ici d'homme adroit et fourbe qui s'interpose entre toi et moi“.³⁹ По негов пример и Байрон, революционно или меланхолично настроеният, нарича природата „най-добра майка“ и иска „да си отгърне на нейните гърди“: всякога „нежна, въпреки промените си“, тя единствената му е близка, ден и нощ, когато той е сам в света.⁴⁰ Но, пътем казано, в действителност великолепието на природата, колкото и да възхищава автора на *Чайлд Харолд*, не може да го накара да забрави нито за миг личните си бедствия и душевната си мъка.⁴¹

Подобно на Русо, Байрон и Ламартин чувства природата и Вазов:

В неграта на природата цветуща
Душа ми тайни си копнежи носи.
Всяк звук и вид на тоя свят живущи
В мен гига спомени, мечти, въпроси.

И наш'те два живота гружно гишат,
Природата – моя знай, гели, тълкува,

³⁹ Rousseau, Les Rêveries, VII Promenade: Confessions II, livre XII (1765).

⁴⁰ Byron, Child-Harold, II, 37: „Dear Nature is the kindest mother still. Though always changing in her aspect mild; From her bare broom let me take my fill... Tomy by day or night she ever smiled...“

⁴¹ Срв. H. Richter, Loid Byron (1929), 283.

В песните ѝ тъгите ми въздишат,
В нейний шум сърце ми себе чува.

А има час – в забвение пълно падам...
И цял в нея се поглъщам...
И ставам гъх, луна, звук, струя,
песен,
И дишам с битието на всемирът.⁴²

Така се обяснява защо поетът може да символизира своите колкото дълбоки, толкова и лишени от ясни очертания вълнения в образи на тази природа. Жената, която внася „нова сила, здраве, радост, благодат“ в душата му, която му вдъхва любов и примирение със света, той величае така:

Ти вля в душа ми синий цвят небесни,
Сияньето на майската зора,
Приветний шум на младата гора,
И полский гъх и славеите песни...⁴³

Субституирането може да стигне готам, че като блян за човека, за поета се мярка превръщането му в един такъв жив и подвижен елемент, какъвто е напр. морската вълна. Пренасяйки с богато въображение върху тази стихия собствените си настроения и страсти, Лермонтов изповядва такава копненост:

Для чего я не родился
Этой синей волной?
Как бы шумно я камился
Под серебрянной луной,

⁴² Вазов, Скитнишки песни: „Във всемирът“.

⁴³ Вазов, На чужбина: „Благодаря“.

О! как страстно я лобзал бы
Золотистый мой песок,
Как надменно презираал бы
Недоверчивый челнок;
Все, чем так гордятся люди,
Мой набег бы разрушал,

И к моей стуженой груди
Я-б страдальцев прижимал;
Не страшился б муки ага,
Раем не был бы прельщен;
Беспокойство и прохлада
Были б вечный мой закон:
Не искал бы я забвенья
В гальнем северном краю;
Был бы волен от рожденья
Жить и кончить жизнь мою!⁴⁴

Целият Лермонтов ни е гаген мук в автопортрет с тази дълбока афектация на любов и ненавист, на гордост и милост, на жажда за подвизи и за покой. Вълната е за него най-пълният образ на собственото безпокойство и на мечтаната свобода и отъждествяването с нея при едно широко огухотворяване се явява илюзорен изход от неразрешимите загадки на съвестта и на сърцето. Тъкмо затова и Байрон може да казва в *Чайлд Харолд* с оглед към друг елемент, планината:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling.⁴⁵

⁴⁴ Лермонтов, „Для чего...“ (1832).

⁴⁵ Байрон, Child Harold, III, 72: „Не само в мене си живея; аз ставам част това, което ме окръжава; и за мен високите планини са едно чувство.“

Там може, все там, и га се нума:

Are not the mountains, waves and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them?
Is not the love of these deep in my heart
With a pure passion? Should I not condemn
All objects, if compared with these?⁴⁶

Или га твъргу:

Where rose the mountains, there to him were friends;
Where roll'd the ocean, thereon was him home...
The desert, forest, cavern, breaker's fram,
Were unto him companionship; they spoke
A mutual language, clearer than the tome
Of his land's tongue, which he would oft forsake
For Nature's glass'd by sunbeams on the lake.⁴⁷

И срещу всичката стихийна страст у Байрон стои научната загушевност у Шели, напр. в неговата *Ода на западния вятър*:

If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power, and share

⁴⁶ Байрон, Child Harold, III, 75: „Не са ли планини, вълни, небесата част от мен и от душата ми, както аз от тях? Не е ли любовта ми към тях дълбоко в сърцето ми една чиста страст? И не трябва ли да презирам всички неща, когато ги сравня с тях?“

⁴⁷ Байрон, Child Harold, III, 13: „Където се извишават планини, там са неговите приятели; където се люшкат океани, там е той дома си; пустиня, лес, пещера, буря са негова дружина; техният говор той разбира по-ясно от книгите на родната реч, които би изоставил за страниците на природата, отразени от слънчевите лъчи върху водите.“

The impulse o the strength, only less free
Than thou, O uncontrolable!...
Oh! lift me as a ware, a leaf, a cloud!⁴⁸

Подобен род пантеистични настроения с това одухотворяване на всички елементи стават доминантна в чувството за природата у много писатели по-късно и не само в Англия. Чехов напр. предава впечатлението си от руската степ в такива екстатични копнения, допълнили чистата живопис, картинното на пейзажа:

„През юлските вечери и нощи..., когато луната изгрее... Въздухът е прозрачен, свеж и топъл... И тогава в шумоленето на насекомите, в подозрителните фигури и могили, в синьото небе, в лунната светлина, в полета на нощната птица, във всичко, което виждаш и чуваш, започваш да се чутиш на тържеството на красотата, на младостта, на разцвета на силите и на страстната, жажда за живот. Душата се откликва на прекрасната сурова родина и ти се иска да летиш над степта заедно с нощната птица. И в тържеството на красотата, в излишъка на щастие чувстваш напрегнатост и мъка, сякаш степта съзнава, че е самотна, че богатството и вдъхновението ѝ гинат даром за света, от никого невъзпнети и никому ненужни, и през радостния еком чуваш тъжния ѝ, безнадежден призив: певец, певец!“⁴⁹

⁴⁸ Shelley, Ode to the west wind. „Да бях мъртъв лист, вдигнат от теб, да бях бърз облак, полетял с теб; вълна, запхната под твоята сила, споделяйки порива на твоята мощ; свободен като теб, о неукротимий!... О, отнеси ме като вълна, като лист, като облак!“

⁴⁹ А. Чехов, Степ, прев. Г. Юруков (1926), 46-48.

Йордан Йовков говори за своето задушевно и мистично одухотворение на природата така:

„Какво изпитвах напр., когато съм минавал през гора, когато съм скитал по планина или съм бил сам в полето, когато съм се прибирал лятна вечер вкъщи. Най-обикновени неща са ми правили най-чудни и тайнствени впечатления: малкият поток между камъните, мъхът по тия камъни, навесените треви, сподаените цветя, вечер хладината по тревата, сенките, шумовете – то беше страшна, фантастична митология. Понякога съм се заглеждал в синора, как забива издигнат между нивите – мълчалив, а сякаш със съзнание, че дели две души, две сърца. Може тия души и сърца да са враждебни и да се ненавиждат, но той покрива тая вражда с цветя, за да я направи по-примирителна. Или в тих слънчев ден съм сядал край узряла, вече изсъхнала нива и съм се заслушвал в гласа на класовете – странен, мистичен глас, с който нивата, земята сякаш говори. За мен всяко гърво е нещо живо, със свой характер, свои радости и трагедии. По пътя между Добрич и Варна имаше на едно място самотни гва кабака един до друг, сякаш бяха братя, сякаш стояха там и разговаряха за онова, което ставаше по пътя. Около селото, в което учителствах, полето е равно и хоризонтът галечен. На края, на линията на хоризонта, имаше едно голямо гърво... Винаги съм гледал на него като на живо същество, което бди над равнината, и нещо ме е теглило към него.“⁵⁰

Впечатления и съзерцание тук – както у Вазов по-горе – носят печата на едно поетическо вживяване, което е намерило своите, класици у Русо и Байрон, у Гьоте и Шели.

⁵⁰ С. Казанджиев, „Разговори с Йордан Йовков“, Златороз, VIII (1937), кн. 9, 298; срв. Срещи и разговори с Йордан Йовков (1960), 91.

Очевидно тази природа – лъч, звук, вълна, облак, гора, поле, нива и т. н. – е изгъно спиритуализирана и пропята от онова, което движи самите нас; тя няма човешки образ, но чувства като нас и ни връща любвеобилно това, което сме ѝ дали с най-чист възторг. Насрещу олицетворенията в приказката, гдето безжизненото е добило душа и език, но живее само за себе си, тук имаме пълно сливане на субекта с обекта, така че обектът се откликва с всичко онова, което душата е таила като най-съкровено. Чудното и странното е отстъпило на естественото и вместо сън ние имаме нещо наистина преживяно, искрено почувствано. Поетически – и в един миг, който материализира психическия акт – е изказано това от Шилер:

Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloss,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung gluhend sich ergoss,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Jugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwärmen
Begann an meiner Dichterbust,

Und teilend meine Flammentriebe
Die stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuss der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Widerhall.⁵¹

⁵¹ Schiller, Die Ideale.

„Само чрез това, което ѝ даваме ние, пише пак Шилер (но не в стихове, а в проза), природата ни възбужда и пленява. Прелестта, с която тя се облича, е само отблясък на вътрешната прелест у тогова, който я съзерцава, и великодушно ние целуваме огледалото, което ни поразява с нашия собствен лик... Когато страсти, когато вътрешни и външни бури ни хвърлят насам и нататък, когато ние сами се загубим, нея намираме всякога същата, а и себе си в нея.“⁵²

Достигнал готам, човек може да промени становището си и да отхвърли както бога, така и природата. Това е случай у песимисти, за които нищо не е реално освен смъртта и бедствието; у радикално разочаровани поети, като Алфред де Вини, които не могат да помирят злото, тъй всесилно в живота, с мъдростта и справедливостта на върховния творец и виждат в разкошните картини на природата само един вечен механически процес на раждане и смърт – и на пълно безучастие. Ламартин, страстен поклонник на природата, която е за него храм и символ на божественото, може в редики моменти на мрачно настроение да мисли:

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?
Fleuves, rochers, forêts solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!⁵³

Байрон по-рано също е бил склонен в минути на вътрешен гнет да гледа на природата не като на пълна с участие приятелка, а като на пъстър

⁵² Schiller, писмо от 1789; вж. Ionas, II, № 428.

⁵³ Lamartine, Méditations poétiques: „L'isolement“.

декор, глух за човешките стонове. Алфред де Вини обаче превръща това преходно чувство в една устойчива философия, която отрича всяка радост и всяка надежда и която придава и на природата съвсем второстепенно значение: това на проста обстановка за труда или мъката ни. Единствено ценно е човешкото съчувствие, милостта; никаква природна красота не може да се сравни с красотата на душата, особено с величието на страданието:

Que m'importe le jour? que m'importe le monde?
Je dirais qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit...

Eva,
Sur mon coeur déchiré viens poser ta main pure;
Ne me laisse jamais seule avec la Nature;
Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur;

Elle me dit: „Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs...
Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs...
J'ignore en les portant les noms des nations,
On me dit une mère et je suis une tombe,
Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe,
Mon printemps ne sent pas vos adorations.“⁵⁴

Така по-късно и у реалиста Тургенев, който, обляхнат на старини от шопенхауеровски песимизъм, ни внушава, че природата не може да се мери с нашите понятия за добро и зло, че тя не прави никаква разлика между човек и насекомо и че нищо

⁵⁴ A. de Vigny, La maison du berger.

не може да смути нейното равнодушие спрямо страшната борба за съществуване. Във видението му за „Природата“ от 1879 г. ние чуваме въпроса на човека: „Но разве мы, люди, не любимые твои дети?... Но добро..., разум..., справедливость...“, и отговора на спокойната, царствено невъзмутима природа: Это человеческие слова: я не ведаю ни добра, ни зла... Разум мне не закон – и что такое справедливость? – Я тебе дала жизнь – я ее отниму и дам другим, червям или людям... мне все равно.“⁵⁵ Така и у поета Леон Пол-Фарг от наше време, който вижда как човек напразно се мъчи да внесе доброта, идеята за доброто, в една природа, разкрила картината на безучастно унищожение (massacre impassible).⁵⁶ С подобни настроения живее и онзи поет у Вазов, който е изгубил „всяка вяра и всеки култ“ при гледката на хвърлените „в кал идеали“ и е останал „отровен навеки“, след като се е простил и със сетната си надежда, любовта:

Де извор за песни? В природата гивна?
Тя ми стои чужда като гроб противна
С вечната си хубост и нетлен покой.
Едно само чувство в душата ми свету,
Цъфти и вирее...
Злобата – изчагъе на мъки безброй.⁵⁷

Но ясно е: някаква хипертрофия на егоизма е довела тук до пълно пресушаване на всяко благородно чувство, до отхвърляне не само на природата, но и на човешината; изпитаните страдания са оставили място само за антисоциални и антиху-

⁵⁵ И. Тургенев, Стихотворения в прозе: „Природа“.

⁵⁶ Leon Paul-Fargue, у Fr. Lefèvre, Une heure avec..., V, 281.

⁵⁷ Вазов, На чужбина: „Една муза в траур“.

манни пориви. Сам Вазов не изпада, разбира се, в подобно помрачение и отчаяние. Наопаки, той изрично признава по повод на стихотворението си *На Ком*,⁵⁸ в което е вложил възторга си от всичко величаво на гледката, богатството на преживяванията си всред чудния планински свят („на тез пущини неми понятен ми ѝ гласът“, „аз в тях чета... на мирови преврати дълбоките следи“, „хармония и хубост и тишина наврег“, „душата ми е чиста от зависти и страсти“, „приветствам ви сладко, далечни висини... мен родствени и близки“): „Природата въобще винаги ме е отървявала от маразм и песимизъм и ми е вдъхвала най-силни поетически пориви.“ Негов девиз през цял живот остава импресията-импровизация от 1906 год.:

Природо, ти една
Остаяш ми кумир, олтар,
Светиня. В живота светлина.⁵⁹

Толкова далеч, колкото е отишъл онзи озлобен поет, не стига и Вину: авторът на *Елоа* е песимист, но не и мизантроп (не е мизантроп нито самият Русо в болезненото си чуждене от обществото). Вину е способен за милост към близкия, към страдалеца, не храни никаква ненавист към хората, макар сам лично за себе си и да не търси тяхното съчувствие, бидейки дълбоко проникнат от един стоически морал, от резигнация:

Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche.

⁵⁸ Вазов, Гусла: „На Ком“.

⁵⁹ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов, 267.

Dans la voix où le sort a voulu t'appeler,
Puis, après, comme moi souffre et meurs sans parler.⁶⁰

Това заключение е теглено толкова от една безпощадна анализа на човешката съдба, колкото и от една непеетическа идея за природата, от една идея, намерила привърженици у старчески разочаровани или крайно изнервени скептици. Природата е схваната от тях като бездушен механизъм, а не като организъм, в който тупти сърце, сродно с нашето. Но Вину, философът-лирик, не е бил вече от самото начало способен да подхранва въображението си с картини отвън, да живее с око, потопено в съзерцание на величавото, затова и не е наклонен да приписва на тази природа своите собствени чувства, своята милост, своята печал, своето великодушие, за да очаква от нея отговор на мъчителните въпроси. Братя Гонкур, които знаят само краткотрайна „проницателна наслада“ от природата, заявяват песимистично в духа на Вину: „Природата за нас е неприятел... Нищо от нея не говори на душата.“⁶¹

Обаче с тази и с други сродни насоки на чувството за природата ние излизаме вече извън рамките на предмета, затова няма да ги следим по-нататък.

⁶⁰ A. de Vigny, La mort du loup.

⁶¹ Goncourt, Journal, II, 20.

5. ВЖИВЯВАНЕ

Ако при одухотворяването на природата се касаше за едно твърде общо пренасяне на субективни състояния, особено на настроения, върху обективното, не е такъв случаят при изобразението на човешките характери. Колкото голяма е там свободата на поета, понеже той се стреми само към неопределени илюзии на живот в бездушното и не вдълбочава нийде психичните указания, толкова тук има строги критерии за определяне правдата на изобразението, които не могат да се напуснат, без да пострада чувствително целият портрет или цялата вътрешна еволюция на героя. Едно по възможност интензивно вживяване е тъй необходимо, както е било по-рано точното наблюдение. И когато художникът не успее да се възмогне до това превъплъщаване, до това относително забравяне на самия себе си, като се постави с цялото си чувство и цялата си мисъл на мястото на изобразяваната личност, тогава става невъзможна каквато и да е творческа работа по отношение на характерите.

Предпоставка за тази дейност образуват ясните видения за лица и за обстоятелства. Изхождайки от нагледите си за мимика, движения и слово, както и от всички конкретни указания за духовния живот на изобразяваното лице, поетът може да схване пружините на вътрешния механизъм и да угади дела или думи, които с необходимост произтичат от дадени положения. Колкото по-плътено облече той чуждата душа, толкова по-сигурно той реагира съобразно с откритите там данни, толкова повече въображението му става изобретателно по линията на описваните състояния. Нещо повече: едно въображение, наситено с голям опит, може

да вдъхне живот и на фигури, които отговарят на една историческа действителност и са само бегло очертани в документи на миналото; или на фигури, които не почиват нито на наблюдение, нито на исторически справки и са чисто и просто свободна измислица. Най-често ние имаме работа при всяка по-голяма композиция с всички тези възможности и задачата на поета е тъкмо там да доведе до еднаква степен на убедителна правда, външна и вътрешна, своите герои, за да ги представи и нам като нещо реално.

Преди всичко необходими са значи ясно голове-ни образи. Духовното око съзерцава, наблюдава един свят, който гуша живот, то се движи между неща и хора, гадени като че и за външното око – макар никога да не се достига силата на истинските възприятия. „Аз виждам, казва граматикът Хебел, образи, малко или много ярко осветени, било в зграча на въображението си, било в историята и мен ме блазни да ги задържа, както прави живописецът; глава след глава изпъква и всичко останало дохожда, щом ми потръбва.“⁶² Ото Лудвиг свидетелства тъй също: „Аз виждам образи, един или повече, в някакво положение и с жестове за себе си или за групите... Скоро след това изпъкват, пред първоначалната ситуация или след нея, нови пластично-мимични образи и групи, докато цялата драма бъде готова във всички свои сцени.“⁶³ Лудвиг вижда лицата с такава живост, че му се струва да са те седнали покрай него на леглото. Същото изпитва и Герхард Хауптман. Той казва: „Флориан Гайер ми става всеотранно жив вътрешно, аз не само гледах чо-

⁶² Fr. Hebbel, 2.XII.1850. Briefwechsel, hrsg. von Bamberg, II, 475.

⁶³ O. Ludwig, Studien.

века пред мен, както трябва да си го представяме според случая, аз не само чувах неговите особености на езика, но разбирах чувствата и желанията му.⁶⁴ Гончаров има сходно отношение към героите си, съгледани „живи пред самия него“. Лицата, твърди той, не ми дават мѝра, приближават се, позират в сцените, аз слушам късове от разговора им – и мен често се струва, прости господи, че не аз измислям това, а че то се носи във въздуха около мене и аз трябва само да се вглеждам и да се замислям.⁶⁵ Така и Яворов изповядва, че наблюдавал героите си като в някоя пантомима, че следял движенията им, чувал гласа им и си ги представял във всяко отношение най-отчетливо.⁶⁶ Има граматически писатели, мисли Хебел, които показват известна немош да обрисуват напълно всички лица в една пиеса; те се спират на една единствена фигура и само на нея придават живот. Това не е методата на истинските създатели. „Или навсякъде жили и мускули, или навсякъде рисунък с крѝда.“⁶⁷

Извикан ли е един лик с всичките му характерни черти, постепенно се разкрива пред внимателния поглед и чисто вътрешното. Но художникът не присъства тук като спокоен зритель. Ако дори публиката в театъра, дошла да гледа наготово, не е спокойна, когато гледа към сцената, колко повече авторът, за когото сцената е в главата му и който създава лицата си! Той трябва да изобразява характера, трябва да го постави в движение и за това е необходимо не само съобразителност за възможно и невъзможно, но и сърдечна топлина, вли-

⁶⁴ M. Dessoir, Archiv für system, Philosophie, VI, 4.

⁶⁵ Гончаров, Лучше поздно, чем никогда (1879).

⁶⁶ Към психографията на П. К. Яворов, § 27 и 28.

⁶⁷ Fr. Hebbel. Tagebücher, III, 375.

зане в роля. Как би могъл авторът да угади особената нота на гласа, особения жест, начина да се реагира, да се чувства, мисли и действа при всеки отделен случай, ако не се постави на мястото на героя? Типичните черти на характера, известни отнапред, могат да предопределят някои най-общии решения: но едно „да“ или „не“ не е достатъчно – трябва да се мотивира така, че да личи как от съвсем особеното състояние в момента неминуемо следва това, което е воля или дело. Това „съвсем особено“ се угада само при пълно вживяване в героя. Без да има каквото и да е вътрешно родство между автор и изобразявано лице, без да постъпва ни най-малко автобиографически, поетът все пак е в състояние да намери за своите безброй лица достатъчно опорни точки в душевната си природа. На помощ му дохожда онази концентрация на вътрешното внимание, за която говорихме вече. Изпълнен от нагледа за изобразяваното лице, взел във внимание всичко съществено за него, както му се представя то въз основа на личен опит или на някаква документация, той се отзовава живо на възбуденото така впечатление и подчертава по силата на художествена симпатия тъкмо онези вътрешни възможности у себе си, които са необходими за верния рисунък. У всекиго от нас има в латентно състояние афективни и волеви побуди, които не са истинският ни характер, които остават нереализирани, потиснати от противоположни насоки на духа. Но те могат да бъдат изнесени на пръв план, за да се наблюдава въобразената им игра. Показанията на Балзак или на Гогол ни убеждават добре в естеството на това „продължено наблюдение“, на този вид психически експеримент. Необходими са тук минимум външни данни, за да се оживи и повисе едно лично предразположение до степен на нещо

обективно оправдано.⁶⁸ И естествено не трябва да се изпада в погрешната мисъл, че при липса на достатъчен повод в наблюдението над другите тук се разкрива само преживяното непосредствено и пълно от самия автор. „Героят на един роман е създаден, казва романистът Мороя, не чрез цялата личност на автора, а чрез някакъв фрагмент от неговото аз, често пъти твърде ограничен. От това, че Пруст пише чудесни страници за ревността, аз бих се пазил да предположа ревност у самия Пруст, особено към края на живота му. Достатъчно е да се изпита по-силно известно чувство в течение на няколко дни, в течение на няколко минути, за да стане писателят способен да го опише.“⁶⁹ Затова и Андре Жид се съгласява с критика Тибоде, който намира, че даровитият, истинският автор създава лицата си с помощта на „безкрайните насоки на възможния си живот“, когато посредственият автор върши това „с единствената линия на действителния си живот“. „Геният на романа оживява възможното; той не възпроизвежда реалното“, заключава Тибоде.⁷⁰

На помощ на духовното приспособяване у автора иде и едно физиологическо, изпитвано неведнъж като надеждно и в практическия живот. Ако всяко вътрешно движение, всеки образ, всяко чувство, всяко желание е свързано с малка или голяма мускулна инервация, която се явява като отзвук на духовното във физическото, като материален компонент на неуловимата вълна в душата, лесно ще бъде, когато по някакъв начин се извика отново

⁶⁸ Срв. по-горе, гл. II.

⁶⁹ A. Maurois, *Aspects de la Biographie*, Paris, (1928), 85.

⁷⁰ A. Gide, *Journal de Faux Monnayeurs*, 113.

тази мускулна инервация, да се възбуди и засили съответната духовна енергия. В случая голяма услуга извършва чисто външното наподобяване на „изразните“ движения, усвояването без обективен повод на мимика, поза или жест, които предполагат определени вътрешни състояния. Сигурно е, че щом това подражание на телесното бъде предприето сериозно, т. е. с умисъл да се наподобят точно външните прояви на един характер в такива и такива случаи, и щом то се подкрепя от представата за мисли и чувства на съответното лице, неминуемо ще настъпи едно вътрешно подражание, едно скрито органическо пригаждане, което улеснява необикновено много дълбочаването в характера, отгаждането на значението, което имат думи или действия.⁷¹ Заставайки така на мястото на изобразяваното лице, ние можем да се откъснем дотолкова от своите лични разположения или от настроението на момента, че да влезем напълно в чуждата душа и да изпитаме нейните вълнения заедно с всичко, което по-нататък те пораждат.

Изкуствено предизвиканото вживяване се превръща в симпатическо изживяване, последвано от своите характерни видими или осезаеми прояви, от движения, думи и мимика, за които по-рано не се е мислило. Още Аристотел е разбрал правилно това, когато в гл. XVII на своята *Поетика* намира, че трагическият поет трябва „да си представи по възможност всичко живо пред очите, като че присъства на истински събития“. Оттук и препоръката му: „Дори при изпълнение на фабулата поетът трябва доколкото е възможно да наподобява сам лицата в държане и жестове; защото най-убедително

⁷¹ Срв. по-горе.

изказват даден афект онези, които наистина го изживяват.“ Хамлет има защо да се учудва, когато вижда какво е станало с актьорите, влезли здраво в ролите си: наместо да декламираат от уста, без да изживяват по-дълбоко, те добиват изведнъж сериозна стойка, лицето им побледнява, очите им се изпъхват със съзвиз, гласът им се пречупва. „И всичко това за нищо? За някаква Хекуба!“ Ако при една „обикновена поезия“, при „един сън на страстите“⁷² е възможно такова възмущение, какво би трябвало сам Хамлет да направи, имайки личен повод за такива страсти? Практическа употреба от този закон за психофизическата зависимост прави един герой на Едгар По. „Когато аз искам, казва той, да узная доколко някой е предпазлив или тъп, доколко е добър или лош или какви са неговите мисли в даден момент, аз нагласявам лицето си по възможност както неговото и чакам да видя какви мисли ще се породят в ума ми, какви чувства в сърцето ми.“⁷³ Без да бъде актьор или физиономист, поетът си служи често с тази практическа метода за разбиране на душите.

Игра на въображението отначало, сродяването с един характер води към вътрешни изживявания, които пренасят поета в един нов свят. Без значение е тук дали образите, които го занимават, са били дадени по памет и от пряк опит, или пък са добити чрез интуиция. Те еднакво обхващат духа на автора и го карат да забрави себе си, да играе роли и да се чувства друг. Не се ли намира в това състояние всеки читател с подвижно въображение? „Аз играя тъй също пиесата – пише Алфред

⁷² Срв. Шекспир, Хамлет, действие II, сцена 2.

⁷³ Едгар По, Откраднатото писмо.

де Вини след един прочит на Шекспировия *Юлий Цезар* – и вкарвам последователно в мен всички големи души на героите.“⁷⁴ Било че възпроизвежда по симпатия чужди образи, било че създава сам такива, поетът не е пасивен, а участва с нерви и буден дух. Връщайки се към мотива на Фауст, спомняйки си не само младежките си мечти, възплетени в граматата, но и сенките на своите първи другари, Гьоте може да признае:

Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand wird mir zu Wirklichkeiten.⁷⁵

Все тъй към миналото, възкресено във всичката си омая, се връща и Пушкин, когато се чувства гнетен от условията на настоящето:

Я был далеко...
Я видел вновь приюты скал...
Где я на пир воображенья,
Бывало, музу призывал...
Какой-то гемон обладал
Моими играми, досугом;
За мной повсюду он летал,
Мне звуки дивные шептал...⁷⁶

Продуктивното настроение, отбелязано тук в своите най-характерни черти, показва на първо място леко отстраняване на усета за настоящето. Действителност и поезия се оказват две противоположни стихии, така че, докато действител-

⁷⁴ A. Vigny, писмо от 13.III.1849; срв. Paléologue, A. de Vigny (1908), 133.

⁷⁵ Гьоте, Фауст, „Посвещение“.

⁷⁶ Пушкин, „Разговор книгопродавца с поетом“.

ността се чувства като рожба на възприятията и като господство на бистроото съзнание, поезията се явява дело на въображението, характеризира се с някакво сънно състояние и ни поставя в невъзможност да държим сметка за настоящето. Апатичен към всичко външно, роб на своите видения и завладян напълно от чувствата, от желанията или инстинктите на своите герои – такъв ни се представя поетът в моментите на вдъхновена работа. Младият Лермонтов ни поверява също, че изпълнял миговете, прекарани всред досадно общество, с „тайнствени сънища“:

Как често силой мысли в краткий час.
Я жил века, и жизнью иной,
И о земле позабывал. Не раз,
В тревоженный печальною мечтой,
Я плакал, но все обазы мои
Предметы мнимой злобы иль любви
Не походили на существ земных...⁷⁷

Така и Русо признава, че когато се откъснел от суровата проза на живота, предавал се на беседа с въображаеми лица, споделяйки техните чувства: *Ils existent pour moi qui les a créés, et je ne crains ni qu'ils me trahissent, ni qu'ils m'abandonnent.*⁷⁸

Балзак говори за лицата в своите романи като за живи същества. Той вижда фигурите им, наблюдава движенията им, интересува се за състоянията им и споделя чувствата си за тях със своите близки. „Знаете ли, че Felix de Vandenesse ще се ожени? За госпожица de Granville. Отлична женитба, за-

⁷⁷ М. Лермонтов, 1831 года, юня 11.

⁷⁸ Rousseau, Les Rêveries, VIII, Promenade.

щото господа de Granville са богати.“ Един ден, когато писателят Jules Sandeau разказва на Балзак за опасно болната си сестра, Балзак, унесен в мисли за романа, над който работи, го прекъсва с думите: „Много добре, приятелю, но нека сега се върнем към действителността, нека говорим за Евгения Гранде.“ Досуц както при Гьоте по-горе, настоящето, житейската истина се губи и на нейно място встъпва въобразеното или миналото: „Това, което имам, виждам като в далечина и изчезналото става за мен действителност.“ Авторът е дължник на делото си, то поглъща всичкото му внимание, всичките му душевни сили. Въобразеното, оживяло в ума, се явява много по-ценно и по-интересно, нежели разказът за нещо, което не засяга Балзак отблизо, и страданията на героинята в романа изтиквават всяко съчувствие към страданията на едно живо същество, което той не познава добре. Защото освен тази апатия към действителността и тази вяра в художествените образи романистът показва всички черти на едно по-дълбоко вътрешно сродяване с фиктивните лица. Той плаче от възмущение, когато работи над *Le Lys dans la vallée*; при *La Femme de trente ans* тръпне тъй, „както при нукое свое произведение“; а при *Père Goriot* има „чувство на спомен и чувство на ужас“, когото го измъчват десет дни наред.⁷⁹ За романа си *Давид Коперфилд* Дикенс казва: „Може би твърде малко ще интересува читателя да знае как мъчително се слага перото след двегодишно фантазиране; как писателят има чувството като че отправя нещо от самия себе си в царството на сенките, когато си отива цяла тълпа от неговите създания на духа. И

⁷⁹ A. de Breton, Balzac (1905), 197.

все пак аз нямам какво друго да съобщя освен още по-маловажното признание, че надали някой ще повярва толкова в този разказ, колкото вярвах сам аз при писането му.⁸⁰

Флобер съзерцава все тъй живо своите герои и изпитва не по-малко душевни въннения, отколкото Балзак или Дикенс. Когато описва нервния припадък на Ема Бовари, той като че ли го изживява сам, и то тъй, че трябва да отвори прозореца и да чака да се успокои: главата му е замаяна, цялото му тяло е в трескаво възбуждение.⁸¹ Сигнал го момената на разказа, гдето героинята се отправя, той признава: „Въображаемите лица ме афектират, преследват ме или по-скоро аз самият се пренасям в тях. Когато описвах отправянето на Ема Бовари, усещах тъй добре вкуса на арсеник в устата си, бях тъй отровил самия себе си, че на два пъти ми прилоша, прилоша ми съвсем не на шега и трябваше да повърна.“⁸² Така и Дикенс съобщава, че като дописвал разказа си *Новогодишни камбани*, лицето му се подуло и трябвало да се крие, за да не става смешен „Толкова мъка и въннение на духа изпитах, като че случката бе истинска.“⁸³ Тургенев се чувства „измъчен, преследван“ от образите си. За Навечерието той си спомня: „Когато, описвах сцената на раздяла между бащата и дъщерята, аз се разстроих така, че плаках... Не мога да ви предам каква наслада беше това за мене.“⁸⁴

Цялата творческа работа на Флобер е свързана

⁸⁰ Flaubert, Correspondance, II, 359.

⁸¹ Flaubert, Correspondance, III, 349; Taine, De l'Intelligence, I, 90.

⁸² Forster, Dickens Leben, übers. v. Althaus, II, 134.

⁸³ Сборник Тургенев в записках современников (1929), 167; срв. Л. Цейтлин, сп. Литературное творчество, I (1946), 19.

на с такова вживяване в характерите, с такова пренасяне в един друг свят, който има своите големи и малки мъки. „Една книга не е била за мене никога нещо друго освен способ да живея в някоя нова среда. Ето кое обяснява моите колебания, моите страхове и моята бавност.“⁸⁴ Вживяването, когато стане система, се явява като надстройка на живота и поставя писателя в затруднение. Той трябва да минава последователно от действителност към поезия и от поезия към действителност, а тази смяна на гледищата внася често в душата голяма дисхармония. Оттам известна несигурност в обрисовката на лицата и в изпълнението на плана. В случай обаче, когато писателят е попаднал на щастливи творчески идеи, той се чувства блажен в това настроение на превъплъщаване. „Прекрасно е да се прекара в писане, да не бъдеш самият ти, а да се скитаеш във всяка твар, за която говориш. Днес например мъж и жена, едновременно и двамата, влюбен и влюбена, аз се разхождах на кон в една гора, следобед, есен, под жълтите листа и аз бях клоните, листата, вятърът, разменените думи и червеното слънце, от което потъналите в любов клетки се полузатваряха.“⁸⁵ Към вживяването в лицата тук е дошло и едно твърде задушевно одухотворяване на природата, така че авторът схваща нещата като символ на своето настроение, като видим образ на своята душа – го-сущ тъй, както Жул Гонкур си въобразява веднъж, че е облак, лист и вода, че се е слял с очарователната гледка,⁸⁶ или както поетите-романтици се

⁸⁴ Flaubert, Correspondance, III, 144.

⁸⁵ Flaubert, Correspondance, II, 359.

⁸⁶ Goncourt, Journal, II, 137.

субституират на този или онзи вид от природата в приведените по-горе примери.

Драматическият писател – по силата на обстоятелството, че трябва да долови лицата в най-пластични очертания и да ги даде в гуми и дела много по-отчетливо, отколкото това се изисква от лирик или епик – преживява най-напрегнато въображението си. „Когато творя, признава Пол Ервийо, аз живея всред невзрачното общество на моята грама и това състояние ме отчуждава от истинския живот; потребно ни е време и усилие, за да изляза от това отдалечено, неопределимо състояние.“⁸⁷ Фридрих Хебел напомня в часове на творчески настроения истински лунатик (Traumwandelnder) според близкия свидетел Emil Kuh. Той чува мелодии, има оптически илюзии: при началото на *Genoveva* вижда постоянно краските на есенното утро, при *Herodes und Mariamne* – от начало до край най-ярка червенина, при края на *Genoveva* – хвърченето на един ранен гълъб. Лицето му добива измъчен израз, ръцете му са склучени на гърдите, по устните му играе усмивка или печал. С дълбоко приведена глава той крачи из улиците на Виена или из Прагер, или из Аугартен, без да обръща внимание на есенната светлина или на влажната октомврийска мъгла, или на шума и блъсканицата в големия град, или на онези, които го заговарят. И дори виелицата в Прагер, която разклаща бясно короните на всички гървета, не е в състояние да го пробуди от неговото „световно чуждене“⁸⁸. Йордан Йовков, който е чел как писателите гругаде живеят с лицата на произведенията си и страдат с тях, има

⁸⁷ A. Binet, L'Année psychologique, X, 22.

⁸⁸ E. Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, Wien, (1877), II, 654.

и собствен подобен опит. Той чувства особено образите в грамите си твърде близо до сърцето си – до степен „да чува как бие техният пулс“ и да не може да ги забрави лесно, когато трябва да се раздели от тях. „Мене ме преследват образите, и не мога да спя от тях, признавал той, когато прекъсвал драматическите си композиции, за да пише по поръчка от някоя редакция разкази.“⁸⁹

Викториен Саргу споделя във време на писане изцяло чувствата на лицата, смее се и плаче с тях – по ръкописа му всякога могли да се открият следи от сълзи, твърди той – и от време на време се провиква: „Хванах ли те, нещастнико!“ и пр., като че присъства на самото място на действието.⁹⁰ Така и класикът Расин е цял унесен в грамите, които крои на ум. Със загубен поглед, със странни жестове и гуми той се разхожда из градините на Тюйлери и градинарите, които го следят, го вземат за умопомбъркан.⁹¹ Гьоте плаче горчиво, когато си представя сцената на свиждането в *Ифигения*, и успокоява Шилер, който му се оплаква от възбуждение и умора при работата си над *Валенцайн*, с думите: „Без жив патологичен интерес и аз не успявах да обработя една трагична ситуация.“⁹² Така и при *Вертер* той изповядва, че писал подобно на лунатик в някакъв захлас и из един „вътрешен жар, който не различава между поетическо и действително“⁹³, той се бои да препрочете романа си от страх да не изпадне отново в онова „патологично състояние“, в което го е писал.⁹⁴

⁸⁹ Д. Минев, Йордан Йовков, 168, 205.

⁹⁰ A. Binet, L'Année psychologique, I, 68, 118.

⁹¹ P. Monceaux, Racine, Paris, (1892), 52.

⁹² Гьоте, писмо до Шилер, 9.XII.1797.

⁹³ Goethe, Dichtung und Wahrheit, ч. III, кн. XIII.

⁹⁴ Eckermann, Gespräche, 2.I.1824.

Това сродяване с лицата, този навик да се общува мислено с тях обяснява защо е било мъчно за граматака Кюрел да ги заличи от паметта си, когато произведението е завършено. Колкото е трудно да се възкресят те в началото, да им се вдъхне живот и да им се намери индивидуална физиономия, толкова е трудно сега, станали те излишни, да бъдат в известен смисъл убити.⁹⁵ И Дикенс, романистът, е изпитвал такава мъка при раздяла с въобразените си герои – и тъкмо там е сигурният белег, че писателят ги е носил живи в ума си и кърмил на сърцето си. Възвръщането към прозаично настроение, освобождаването от видения изисква известно усилие на волята. Трябва, мисли Хайне, да се тури край на онова особено самочувствие, което кара поета с висока интуиция да води някакъв живот според учението на питагорейците за странстване на душата.⁹⁶

6. ХАЛЮЦИНАЦИИ

Във всички тези показания за повисен вътрешен живот, за нагледи, настроения и страсти, които нямат външен повод и са плод на въображението, има толкова искрена увереност и толкова съгласие между писателите, че едва ли ще се намерят основания за съмнение. По-скоро може да се повдигне въпрос: какво представя от психологическо гледище тази екзалтация на мисъл и чувство? Имаме ли работа с възможности, които говорят за здрав дух, или пък това са някакви болезнени отк-

⁹⁵ F. de Gurel; Binet, L'Année psychologique, I, 134.

⁹⁶ H. Heine, Vermischte Schriften; cp8. Werke, hrsg. von E. Elster, VII, 411.

лонения от нормалния развой на самочувствието?

Психолози като Тен бяха наклонни да поддържат една хипотеза, която прогласява видения и вълнения на художника през време на творческа работа за чисти халюцинации. Като взема повод от показанията на Флобер и на други писатели, Тен допускаше, че е възможно да съзерцава поетът тъй живо своите образи, да се вживява толкова сериозно в ситуациите, че да не е далеч от онези патологични възбуждения, при които вътрешните преживявания съперничат по яснота и сила с истинските впечатления и се вземат за такива. Дикенс изобразява в романите си необикновено правдиво някои психози. „Вижда се, мислеше Тен, той изпитва халюцинациите на героите си, завладян е от техните идеи, от техните лудости... Необходима е фантазия като неговата, безразсъдна, способна на крайности и на напращиви мисли, за да се изобразят умствените болести.“ И Тен посочваше като примери образите у този английски романист, които извикват странен смях или ужас: Август напр., печалният маниак, който се готви да се жени, или бедният Дик, полуидиот, полумономан, който дружи с някаква мис. „Да се разберат тези внезапни избухвания, тези непредвидени мъки, тези невероятни скокове на извратената чувствителност, да се възпроизведе този застой и това прекъсване на мисълта... да се представят глупавата усмивка, празният поглед, тъпата и безпокойна физиономия на тези изплашени стари деца, които мъчително налучкват съжденията си, препъвайки се постоянно на прага на истината, който те не могат да прекратят: това е способност, която само Хофман притежава в същата степен като Дикенс.“⁹⁷

⁹⁷ Taine, Histoire de la litt. anglaise, V, 17-20.

Поетите са още повече наклонни да поддържат подобни възгледи за нещо извънредно, нещо коренно отлично от нормалния душевен живот при процеса на създаването. Има между тях фанатици-идеалисти, които отричат обективната стойност дори на всеки опит, подчертавайки толкова по-настойчиво реалността на своите блянове. „Само това, което си въобразяваме, е достоверно; аз не съм сигурен за нищо друго освен за правдата на въображението“, мисли английският лирик Keats. Така и психопатът Gérard de Nerval иска да ни убеди, че материалният свят бил за него химера, а невидимият – самата действителност. Чрез някакъв страшен полет на въображението си и за голямо удивление на Балзак той иска да реализира една мечтана история, без да гържи сметка за практическите трудности. И Теофил Готие, проследил отблизо живота и творчеството на нещастния младеж, вижда ясно как тази ревност за проекциране на сънищата, тази мощ да се създава извън времето и възможното трябва фатално да го доведе до болезнени халюцинации.⁹⁸ Далеч не тъй ексцентричен, живописецът Delacroix – който изхожда навярно от представата за преходност на всичко действително и за трайно съществуване само на постигнатото чрез творчество – смята за най-реално у себе си тъкмо илюзиите, които създава изкуството му.

Тези уверения имат значение само като чисто поетическа философия; в тях говори чувството на естетата, отвратен от житейската проза, увлечен от блясъка на своите миражи и жаден за мистични трепети, тъй чужди на всеки натуралист. Психологическата истина, която може да се крие там,

⁹⁸ Th. Gautier, Portraits et souvenirs littéraires, Paris, (1892), 35.

не отива по-далеч от познатия факт, че художниците долавят запазените в паметта или изработените чрез въображение картини в такива ясни и свежи очертания, че могат да ги използват съвсем като даденото за око. Рафаел, Холбайн и други живописци приготвят най-добрите си портрети в отсъствие на моделите, по образите, фиксирани в ума. Бьоклин препоръчва на учениците си да изучават добре природата, да я усвоят веднъж завинаги, за да нямат после нужда от нея при своите пейзажи и да копират по памет. А Леонардо да Винчи изисква от живописеца да пренесе във въображението си и най-гребните черти на една фигура, за да засили така силата на паметта си и енергията на впечатленията си. Зависимостта от модела не е нищо друго освен белег на неразвита памет; само който се упражнява във възсъздаване на вътрешни видения, без да има нещо пред себе си, може да стане свободен творец.⁹⁹ Така съзерцават своите видения и писателите. Валтер Скотт напр. ни кара тъкмо затова да виждаме героите му и да чуваме думите им или звънтенето на железния им костюм, защото е имал твърде ясни и осезателни вътрешни образи за тях. Все за това Шели може да внуши на читателите си, че това, което е родило въображението му, отговаря собствено на самата истина, достъпна за око и ухо:

„Чуй! Какъв е този мощен звук? Той напомня вълшебна песен, която се носи около изоставени развалини или която слуша мечтателят, зареян вечер край морето: по-нежна от въздушката на западния зефир, по-дълга от песента на еоло-

⁹⁹ Popp, Maler-Aesthetik, 235, 318, 330 nm.; Souriau, L'Imagination de l'artiste, 43.

вата арфа, чиито струни се движат от гениите на вятъра...

Виж колесницата на княгинята фея! Небесните коне се носят с нежни криле през въздуха вслушани в думата ѝ... О! не поетът, унесен в сънища (not the visioned poet in his dreams), когато сребърни облаци кръстосват през главата му, когато всичко велико, диво и мило го прави да се възхищава, унася и издига, когато въображението му обхваща наведнъж и чудното, и красивото, не той е създал картината, тъй дивна и прекрасна...¹⁰⁰

Но все пак между видения от този род и възприятия от действителността трябва да се тегли една межда. Заличи ли се тя, захване ли човек да вижда, да чува, да усеща там, гдето няма нищо около него и гдето всичко се извършва само във въображението му, ние съзираме вече болезнени душевни симптоми. Това са някакви халюцинации. Характерна за последните е както вярата в обективно съществуване на химерите, така и отсъствието на съзнание за собственото аз. Несъмнено поетът може да бъде живо възбуден от това, което си представя, да взема толкова присърце неща и хора, дадени във въображението му, да забравя тъй своите лични състояния, че да клони към болезнено преживяване. Но това са, изобщо взето, редки случаи, а не правило. Същият Флобер, който изпитва вкуса на арсеник при отравянето на героинята си, протестира решително срещу всяко свеждане на поетическото вживяване към нервната криза на лунатици, епилептици и други болни. Затъмненото съзнание у последните не е тъкмо състоянието на поета във време на творческия захлас. „Недейте

¹⁰⁰ Shelley, Queen Mab, I.

отъждествява, пише Флобер на Тен, вътрешното видение на художника с това на един наистина халюциниращ. Аз познавам отлично двете състояния; между тях има пропаст. При същинската халюцинация се наблюдава ужас; вие чувствате, че вашето аз ви убягва; струва ви се, че умираете. При поетическото видение, наопаки, има радост, това е нещо, което влиза у вас.¹⁰¹ Т. нар. „същински халюцинации“ се оказват за психолога най-често само вътрешни гразнения, погрешно изтълкувани като репродукция на усещания, и всичката им разлика от „илузиите“ е там, че срещу последните стоят външни гразнения, пак погрешно изтълкувани.¹⁰² Достоевски по собствен горчив опит твърди: „Галюцинация есть преимущественно явление болезненное, и болезнь эта весьма редкая. Возможность внезапной галлюцинации, хотя и у крайне возбужденного, но все-же совершенно здорового человека, — может быть, случай еще неслыханный.“¹⁰³

Алфонс Доде и братя Гонкур, които познават Флобер отблизо, не вземат сериозно уверенията му, че изпитвал вкуса на арсеник при мисълта за отравянето на Ема Бовари. Те припомнят слабостта на приятеля си да преувеличава или да надувва фактите¹⁰⁴ и прогласяват разказа му за толкова достоверен анекдот, колкото са изповедите на Тартарен. „Халюциниращ един художник с това самооблагане, у когото критикът е тъй буген, тъй съвестен и тъй господар, че заслонява понякога твореца“ — провиква се Доде.¹⁰⁵ Не, това Доде не иска,

¹⁰¹ Flaubert, Correspondance, III, 350.

¹⁰² R. Müller-Freienfels, Das Denken und die Phantasie (1925), 131.

¹⁰³ Ф. М. Достоевский, Дневник писателя, I, „Влас“.

¹⁰⁴ Срв. Goncourt, Journal, II, 148.

¹⁰⁵ Binet, L'Année psychologique, I, 96, 110.

не може да вярва. Той вярва нещо друго: той допуска именно, че могат да се усвоят чувствата на лицата, без обаче да се превъплъщава поетът напълно, без да забравя съвсем своята личност. Той сам се поставя на мястото на героя, когато трябва напр. да състави едно писмо от негово име, но в същото време се пита, спирайки писането и препрочитайки: не са ли това думи на автора? Въобразеното лице или аз говоря сега? Не му ли приписвам моя опит? Може ли е героят да чуе, да знае тези думи в семейството си? И т. н. Колкото и увлечен, „вдъхновен“, Доде запазва винаги здравия си смисъл. Дори когато използва за отделни епизоди някое странно видение, което не почива на спомену, а е дошло неочаквано, той пак не е ни най-малко халюциниращ. Така в драмата *Arlèsienne* има една сцена, родена от оптическа илюзия, която е вмъкната посред мотиви, взети от опита, от наблюдението. Доде вижда именно веднъж като насън една широка равнина, заляна от слънце, подобна на тези, които е пропътувал в Африка. В равнината стоят две жени и техните силуети се откриват ясно на небето: те са вдигнали ръце над очите си, за да се пазят от слънцето. Тези жени викали, търсели едно дете, загубено в пустинята, и гласът им, страшен и трагичен, пълнел цялото пространство. Но колкото нагледно и да си представя тази сцена, Доде не губи самообладанието си. Той само използва видението и дълбоката тъга, родена в душата му по съчувствие, за да внесе един нов момент в истинската история, от която е изведена драмата.¹⁰⁶

Между Доде и художниците от неговия тип, от

¹⁰⁶ Binet, ц. с., 94.

една страна, и всички онези, които свидетелстват за бурни вживявания, близки до самоизмамата на лунатиците и халюциниращите, няма собствено никаква бездна. Касае се тук за степени на сродяване с въобразеното и за по-малка или по-голяма чувствителност при творческите настроения. Но колкото дълбоко и да е преживяването, каквато сила и да достига възбуждението във връзка с ясно изпъкналите представи, художникът не губи усета за собственото си аз и запазва поне частица съзнание, че всичко това, което става у него и с него, няма действителен, обективен повод. Уверенията на Флобер и на Гюте за патологични преживявания имат същата психологическа стойност, каквато можем и трябва да припишем на изповедта на един добросъвестен актьор, когато той би ни доказвал, че стоновете, сълзите или смехът му са такива на играното лице. Същият този актьор не забравя да смене маската си, щом завесата е паднала, и да намери отново предишните си мисли. Той е пазил и в моменти на най-голямо себеотрицание някакво по-тъмно или по-ясно чувство, че се намира на сцената и че не дава самия себе си. Частният елемент на патологично вживяване – ако въобще се стига до него – не значи отменяване на общия закон. Самонаблюдението на един такъв майстор на театралното творчество, какъвто е Шалпин, не оставя никакво съмнение по тая точка. Далеч от всяко романтично преувеличение за пълно превъплъщаване и едва ли не несъзнателно изпълнение на ролята, той свидетелства:

„Аз ни на минута не се разделям на сцената от моето съзнание. Нито за секунда не губя способността и навика да контролирам хармонията на действието си. Правилно ли стои кракът ми? В съгласие ли е положението на тялото с

преживяването, което трябва да изобрази? Виждам всяко трепване, слушам всяко шумолене около мене... Веднъж в „Жизнь за царя“ почувствах като че ли по лицето ми потекла сълза... Изплаших се и изведнъж съобразих, че плача аз, трогнатият Шалпин, който интензивно се вживява в мъката на Сусанин, т. е. с излишни и ненужни сълзи, и в миг се сдържах, охладях. Не, брат, каза контролорът, недей сантименталничу; остави Сусанин, а ти пей и играй правилно.¹⁰⁷

Въображението на художника – въпреки всичко, което се говори за странни видения или за слухови представи в моменти на „вдъхновение“ – не може да се мери с енергията на непосредствените възприятия и затова не подвежда, да се изпадне в смущение, като не се различава кое е вън, кое вътре. Въображението показва по необходимост някаква мъглявост, някаква неопределеност, някаква разнищеност¹⁰⁸ и когато ни се струва да виждаме ясно, да чуваме добре, там всъщност налице е един силен емоционален тон и съответната органическа реакция, които лесно ни внушават, че всичко има отчетливостта на реалните впечатления, способни да извикат подобно възмущение. Вместо пълни и цели видения, вместо сложния комплекс представи, които предполагаме да сме извикали пред духовното око, ние имаме само отделни черти, най-характерните или най-оригиналните, и те заместват сполучливо цялото, служейки като лайтмотив на въображението. При възпроизвеждане умът елиминира излишното и хвърля по-силен сноп лъчи върху важното. Той кара художника да дава само

¹⁰⁷ Г. Я. Трошинин, Пушкин и психология творчества, 59.

¹⁰⁸ Goethe, разговор с Fr. v. Müller, 8.III.1824.

екстракт от действителността, напр. само нос, устата или очите на човешката фигура, само есенцията на предметите и сравнението с фотографската снимка е твърде неуместно според граматика Кюрел.¹⁰⁹ Показанията, че цялото стояло като живо пред вътрешния поглед, са верни само като самовнушение. Да беше действително тъй, да имаше поетът всякога тъй пълни видения, както това може да се заключи въз основа на езика, творческия процес би се затруднявал необикновено, би станал дори невъзможен. Защото, ако Вазов казва:

Крила, крила да имах! та щях да се избавя
От тоя смрад и глъчка, де моя дух излява,
С верига от съмнения овързан като роб;
Та щях към вас да хвъркна, Родопи горделиви,
С гръди разширочени и с погледи стремливи
Опрени във ваший лоб...¹¹⁰

Ако Вазов казва това, нито сам той, нито читателят превръща всяка дума в образ, за да минава с някакъв вихрен шемет от една представа на друга, за да вижда едновременно и поета с криле, и роба във вериги, или да усеща смрада и да чува глъчката. Вместо нещата ние имаме често само словесни представи, мислим с думи, а не с картини и въображението се движи в зграч, при който изпъкват неясни контури. Средствата на езика обаче – ритъмът, звуковата живопис и т. н. – са толкова богати, че надоместват сполучливо тази немощ на въображението и ни карат да преживяваме поетически. Но за това ще имаме случай да говорим по-

¹⁰⁹ Binet, L'Année psychologique, I, 169.

¹¹⁰ Вазов, В неграма на Родопите.

нататък. Засега стига да изтъкнем, че не само по психологични, но и по биологични мотиви има значителна отлика между представи, оправдани вътрешно, и възприятия, оправдани външно, и че никогато първите не могат да достигнат интензивността, предметността на вторите. Такова уравниване би довело до хаос в опита и мисълта ни, де не възможност да се справим с действителността и да обработваме впечатленията или идеите си.¹¹¹

Както повърхностно се оказва изживяването в областта на представите, така невинно е и всяко емоционално възбуждение. Да се съмняваме в съзвучието или в радостта, в тревогите или в блаженството, в които поред изпада авторът заедно със своите герои, нямаме причини. Но отиват ли тези чувства по-далеч от едно симпатическо сродяване, на което сме способни и в действителни случаи? Превръщат ли се те в патологични състояния, в нещо досущ аномално? Вярва ли наистина авторът да бъде някой друг и да говори, чувства и действа напълно като него? Фридрих Хебел изказва веднъж хрумването: „Че Шекспир създава убийци, ето де е спасението му да не стане сам убиец.“¹¹² Значи: изобразието освобождава писателя от инстинктите, които той открива у героите и с които неволно се заразява сам. Но това схващане е съвсем парадоксално. Опасност за Шекспир да стане престъпник само за това, че въобразието му рисува душата на престъпници, не е съществувала. Той е имал поне толкова разум, за да не се пренася изцяло на едно становище, което не е било оправдано от лични и обективни поводи.¹¹³ И ако е вярно то-

¹¹¹ Срв. С. Казанджиев, Психология на възприятието, 39-40.

¹¹² Fr. Hebbel, Tagebücher, II, 419.

¹¹³ Срв. по-горе, гл. V, „Вътрешно освобождение“.

ва, което същият Хебел казва с повече право на друго място: „същинското въображение върви всякога ръка под ръка с разума, а най-често и с разсъдъка“¹¹⁴, тогава няма защо да се боим за великите създатели. Колкото ясно и да си рисува образа на героя, колкото старателно и несъзнателно да се отъждествява с него, в края на краищата той не може да няма известно съзнание за реалната обстановка и за самия себе си, за да не върши глупости. Движейки се през време на работа в някакво царство на видения и на хипноза, той не губи почва под нозете си и на всяка стъпка дава доказ (за наблюдателя отстрана), че има чувство за илюзорността на измислицата. Разбира се, трябва да правим разлика по темперамент и по сила на вживяването, така че, докато един достига крайния предел на самозабравата и изпада в смешни положения, друг остава сравнително хладен и не издава с нищо своето умствено странстване. Да беше в типичната си форма творчеството наистина акт на екстаза, не би могло да се получи нищо съвместно в резултат, не би могло да се говори за никакво художествено изпълнение.

Очевидно смущението и вълненето тук имат мярка и не отстраняват действието на главния свидетел за будно самосъзнание, на разума. Колкото и възбуден, колкото и слян с фигурите, авторът следи грижливо за композиция и стил, за характеристика и идеи. Той е сякаш раздвоен и ако, от една страна, вкарва душите в себе си или сам влиза в тях, от друга страна, запазва толкова самообладание, че не взема фантомите за реалности, не реагира последователно като обзет от демони

¹¹⁴ Fr. Hebbel. ц. с., II, 124.

и проявява забележителна критика над гаденото в ума или под перото. Шекспир е толкова далеч от коварството на Яго, от ревността на Отело и от отчаяната скръб на Крал Лир – макар и да ги съзерцава живо, – че не ще мине от представа към дела, не ще ги играе и в живота си; наопаки, дори в момента, когато се чувства в тяхното общество, той ги преценява като фантоми и гържи сметка за условностите на театъра. Защото истинският художник е господар на себе си и само бляновете му могат да го отведат в добродетели и пороци по-далеч, отколкото той е способен наистина да иде.¹¹⁵ Трябвало би да има у него някакъв недостатък в задържащите нервни центрове, да има той разслабен мозък, да бъде неуравновесен, за да се реши да превърне призрачните си видения и афекти в дела. „Хиляди мечтатели, казва Енрико Ферри, могат да си въобразят хиляди престъпления..., но те няма да извършат ни едно от тях по твърде простата причина, че въпреки общоразпространеното мнение човек не убива и не става луд по едно желание само.“¹¹⁶ Трябва към въображението да гойдат и други спътници, аномални по своето естество, за да се превърне мечтата в действителност. И понеже психологията на творците не е тази на невменяемите или на криминалните субекти, те знаят какво вършат; въобразените натрапчиви идеи са у тях налице само за да бъдат художествено възпроизведени.

Разбира се, някои поети могат да имат погоб-

¹¹⁵ Срв. F. de Curel, y Binet, L'Année, psychologique, I, 133, 140, 156, 169.

¹¹⁶ Enrico Ferri, Les criminels dans l'art et la littérature, Paris, (1897), 173.

но на толкова други хора временно или трайно болезнени припадъци, да страдат от халюцинации и други нервни разстройства; но тези аномалии не стоят в пряка връзка с дейността на въображението, не са характерни нейни спътници или нейни двигатели и могат да се оставят настрана при общата психологическа анализа на творчеството. Ако Достоевски предава с такава художествена вещина и с правда, която удивява психиатрите, халюцинациите на Иван Карамазов или натрапчивите идеи на Лиза Хохлакова, това не доказва нищо друго, освен че той знае тези и сродни тям нервни кризи от мъчителен собствен опит, който бива използван за литературни цели наравно с всички останали лични преживявания.¹¹⁷ Да се съзира тъкмо в този патологичен елемент някаква изконна черта на творческия процес е толкова неоснователно, колкото е неоснователно изобщо да се свежда механизъмът на художественото изнамиране и изображение към материала, който се обработва. Халюцинации, епилепсия, неврастения и т.н. могат да бъдат понякога използвани художествено – и в такъв случай те трябва да се притеглят непременно при литературно-психологическата характеристика наред с всички друг биографически и психографически материал за гадена личност, наред дори със сънищата, – но някаква закономерна връзка между тях и въживяването или играта на въображението в моменти на вдъхновение няма. Те вървят независимо, като състояния на духа, които могат по-скоро да попречат, ако съвпадат случайно, отколкото да засилят творческото прозрение.

Така Флобер признава, както видяхме по-горе,

¹¹⁷ Срв. за Достоевски по-горе.

че знаел понякога халюцинации и че те му навявали страх или ужас; но той не иска да ги смесва с онези радостни трепети, които по правило изпитва в тихите часове на продуктивно настроение. Доге също изпадал понякога в халюцинации: губел чувство за обстановката, някакъв ужас потъмнявал съзнанието му; но всичко това бил бързотечен кошмар, без значение и отношение към литературната му работа.¹¹⁸ Гъоте разказва в своята автобиография за едно странно видение през студентските си години. Пътувайки на кон от Страсбург за Друзенхайм, той се почувствал внезапно в някакво сънно състояние и видял собствения си образ, но в някакво облекло, което не бил носил никога. Когато осем години по-късно той минава пак през тези места, за да посети Фридерика, и облечен без всяко намерение тъкмо тъй, както се видял някога пренесен, той се сеща за видението си и остава силно изненадан от сходството между халюцинация от по-рано и действителност от по-късно.¹¹⁹ Мюсе, романтикът, вижда тъй също своя двойник. Когато една нощ скита в мъгла през гората, пред него се изпраща внезапно фантом, в когото той учуден познава самия себе си.¹²⁰ Случаят бива използван по-късно за *Декемврийска нощ*, където се разказва как поетът вижда, приведен над масата си, едно лице, съвсем сходно с неговото, как после той го среща в гората и получава от него букет цветя и лира и как то го съпровожда във всички моменти на живота му, „навред под тези широки небеса“:

¹¹⁸ Binet, L'Année, psychologique, I, 96.

¹¹⁹ Goethe, Dichtung und Wahrheit, ч. III, кн. XI.

¹²⁰ Срв. романа Elle et Lui от G. Sand, едмо Laurent е Мюсе.

Partout où j'ai voulu dormir,
Partout où j'ai voulu mourir,
Partout où j'ai touché la terre

Sur ma route est venu s'asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.¹²¹

Яворов си спомня да е ставал често жертва на призрази, дори да му са се вестявали те редовно всяка година между 20 април и 5 май: той се поддържал на оптически или на обонятелни илюзии, които му вдъхвали ужас и го карали да преживява истински тревоги.¹²² Но всички тези офицери, турци, гами, които го изненадват в полудрямка или в най-будно състояние, нямат нищо общо с поетическите му видения и той смята халюцинациите си за нещо болезнено, което не влияе ни най-малко върху литературните му замисли. При последните той има друг род илюзии: той вижда и чува лицата си, поставя се на тяхно място, разбира ги отвътре, без обаче да изпада в самозабрава и да си въобразява, че вижда нещо въвн от себе си.¹²³ Така и Пенчо Славейков казва: „Аз не зная халюцинации при творчеството си; инак те са доста обикновени.“¹²⁴ Ако се изостри, мисли той, вниманието и ако това продължава доста време, поетът може да види фиксирания предмет в най-малки подробности, но между това вътрешно зрение и болезнените видения има разлика, която не бива да се пренебрегва.

¹²¹ A. de Musset, „Nuit de Décembre“.

¹²² Към психографията на П. К. Яворов, § 44.

¹²³ Към психографията на П. К. Яворов, § 32.

¹²⁴ Срв. М. А., „Из живота и творчеството на П. Славейков, Съвременник (1921), кн. I, 31.

В заключение ние трябва да се обявим привърженици на една психологическа теория, която вижда в дейността на въображението проява на здрав дух и не иска да довежда възникването на поетическите концепции във връзка с болезнени форми на чувствителността и на представите. Гдето творческото състояние прекрива границите на нормалните вътрешни преживявания, там трябва да говорим за изключителни случаи, които не допринасят много за характеристика на закономерното, на типичното. Това са индивидуални отклонения, интересни само за биографа или психиатъра. Изобщо взето, въображението у литературната личност предполага развита самокритика и ясно съзнание; никога то не води към блануване, което би накърнило целостта, смисъла и закрепването на художествените образи.

7. Глава

ВЪОБРАЖЕНИЕ

1. ВЪОБРАЖЕНИЕ ЗА РЕАЛНОТО

При работата на въображението могат да се различат, както видяхме, няколко последователни форми въз основа на участието, което взема разумът, т.е. критиката над образите, и според отношението на тези образи към данните на наблюдението или на паметта. Изключим ли преходните случаи, гдето принципът на строене не изпълва съвсем отчетливо или гдето имаме кръстосване на няколко метода, две главни форми се очертават като полюси на възможната еволюция: от една страна, фантастиката, застъпена от приказничното творчество на народа, с нейното системно нарушение на закона за вероятността и нейното страшене от действителния живот; от друга – художественят реализъм, който се стреми да извика илюзия за правдата на нещата или създава изкуствен живот, при който са спазени законите за субективни и обективни възможности.

Нам предстои да се занимаем с тази втора форма на въображението. Както и не може да се очаква инак, тя е продукт на висока духовна култура и отбелязва в зависимост от историческото развитие на литературата няколко различни течения, които се крият под неточните означения

„класицизъм“, „романтизъм“, „реализъм“ и „натурализъм“. Оставам ли настрана особените задачи на всяка от школите с тези етикети, несъмнено е, че те могат да бъдат поставени на една линия с оглед към тенденцията да предават човешката природа или обществения живот тъй вярно, както това е възможно или желателно за разните поколения. За нашата цел ние ще се абстрахираме от програмните предубеждения и ще дължим сметка само за най-общите домогвания, които са навред еднакви.

Колкото на пръв поглед се струва лесно поетическото възпроизвеждане на действителността, толкова всъщност тук има да се решават големи художествени проблеми. Защото между безизкуственото описание на нещо станало и завършеното във всяко отношение произведение, което предполага „въображение за истинността на реалното“¹, няма почти нищо общо. Опитът, наблюдението, историята никога не дават наготово било материалната същност, било начина на изображението и всичко важно от художествено гледище трябва да бъде намерено от самия автор. Дори там, където задачата изглежда съвсем лесна, където авторът не иска да се отлъчи нито на косъм от преживяната истина, пак има да се извърши твърде много, преди да се получи мнимо точната репродукция. Вече при възприемане на станалото, а не по-малко и при постъпване в паметта, впечатленията биват обработени по начин, който ги отдалечава доста от обективната истина. Въображението на рогения художник, подкрепено и от вкус, има тази особе-

¹ „Phantasie für die Wahrheit des Realen“ у Гьоте: *Eckermann, Gespräche*, 25.XII.1825; „Imagination du vrai“ у Гонкур, *Goncourt, Journal*, I, 241.

ност, че подчертава важното, заличава неважното и отделя особено внимание на онова, което може да послужи за целите на изкуството. По-късно, когато то се върне към фактите на опита, настъпва още по-свободна обработка на познатото, така че, без да се губи нещо съществено, всичко получава ново място и ново осветление. „Историкът на нравите, мисли Балзак за романиста, се подчинява на закони, по-сурови, отколкото тези, които управляват историята на фактите; той трябва да направи всичко правдоподобно, дори и истинското; докато в областта на историята в тесен смисъл на думата невъзможното е оправдано вече с основанието, че то се е случило“.²

Творческото въображение се води именно всякога от една инстинктивна или съзнателна воля за цялост, последователност и хармония, то налага черти и обстоятелства така, че да се получи нещо задоволително от естетическа гледна точка. И понеже действителността никога не дава потребното тъкмо в този вид, нужни са ред операции на ума, които откриват необходимата връзка и необходимите елементи. Без тази гарба за анализа и синтеза не е мислимо никакво художествено творчество. Оттук и силата, и безсилието на въображението. „Всичко недостатъчно за въображението, казват братя Гонкур, е там, че неговите създания са строго логични. Истината не е такава.“³ И те добавят: „Никога въображението не може да достигне невероятността и антитезите на правдата.“ Но това не е и необходимо за целите на изкуството. „Реалистът, мисли Мопасан, ако е худож-

² Balzac, *Les Paysans*, ч. I, гл. IX.

³ *Goncourt, Journal*, II, 10, 175.

ник, ще се постарее да ни покаже не една банална фотография на живота, но едно видение, по-пълно, по-поразително, по-убедително, отколкото самата действителност. Да се разкаже всичко е невъзможно, защото би бил потребен поне по един том за всеки ден, ако се изброяваха всички незначителни случаи, които пълнят съществуването. Изборът се налага... Избрал темата си, художникът ще посегне в този живот, претрупан със случайности и нищожества, само към характерните черти, полезни за сюжета, и ще отхвърли всичко останало, всичко странично.⁴ От това становище ние разбираме защо Хофман може да твърди – с известна предвзетост – за най-реалистичните произведения на Пушкин: „Пушкин никога не фотографирует жизнь, никогда не пишет с определенной натуры. Поэтому так жалки и бесплодны все попытки найти прототипы в творчестве Пушкина.“⁵ Така и естетикът Шарл Лало, като се позовава на невъзможността да се отъждествява делото на писателя с прекия му житейски опит, за да се заключава от едното за другото, по класическото уравнение живот-изкуство, обосновава – не без известна натегнатост – тезата си за пълна психоестетическа автономия на изкуството.⁶ Прав ли е той, доколкото трябва всякога да се разграничава вероятният и възможен живот (напр. в драмите на Шекспир или в романа на Сервантес) от автобиографичните саморазкривания, положително погрешно е да се отрича значението на лично изпитаното и наблюдаваното за реалистичната сила на творческите ви-

⁴ G. Maupassant, *Pierre et Jean* (1887), очеркът „Le Roman“, XV.

⁵ М. Л. Гофман, Пушкин (1928), 19.

⁶ Ch. Lalo, *Expression dans L'Art*, 9-24; срв. по-горе.

дения. Вярно е само толкова, че поетическото въображение постига правда и убедителност тъкмо като си запази известна свобода спрямо действителността, използвана някак. Защото само така се получава един свят, в който според думите на драматика Ото Лудвиг царува „необходимост и единство“, свят, който стои на средата между обективната истина на нещата и закона, който нашият дух се чувства принуден да вложи там; свят, който иска да бъде повишено отражение на предмета, но отражение по принципа на живописа, така че да личи ясна разпореда и да не произлиза бърканица, както е случаят у лошите натуралисти, лишени от способност да абстрахират.⁷ Тъкмо затова Гончаров съди правилно, като изтъква колко несъстоятелна е препоръката на известни „неореалисти“ да се описват природа и живот така, както те са, без всяка поправка. Но възможно ли е това, щом правдата на художника се постига само чрез въображението?

„Ученият, казва Гончаров, не създава нищо, той открива готовата и скрита в природата правда, а художникът създава подобие на правдата, т. е. наблюдаваната от него правда се отразява във фантазията му и той пренася това отражение в произведението си... Следователно художествената правда и правдата на действителността не са едно и също. Дадено явление, пренесено цяло от живота в произведението на изкуството, ще загуби истинността на действителността и не ще се превърне в художествена правда... Художникът не пренася пряко природата и живота, а създава тяхното правдоподобие. В това се заключава и процесът на творчеството!...

⁷ O. Ludwig, *Dramaturgische Betrachtungen*.

При непосредствено преснимане се получава жалко, безсилно копие. Природата позволява доближаване до себе си само по пътя на творческата фантазия.⁸

Литература и живопис следват в тази точка еднаква метода.

Живописецът Делаacroa гледа на природата като на някакъв речник – не книга, – където художникът търси думите за своята поема. Той се чуди на неволната работа на душата, която отбягва или премахва при спомена всичко, което би намалило очарованието от известна гледка. При тази идеализация „големият художник съсредоточава интереса си чрез отстраняване на безполезните или глупави подробности. Мощната му ръка разполага и подрежда, добавя и премахва, правейки употреба от обекти, които са негови; той се движи в свое владение и ги дава празник по своя воля.“⁹

Напусне ли въображението пътищата на обикновените възприятия и на паметта, които рядко дават нещо от само себе си завършено, правдата на изображението се удава единствено чрез комбинация на разнородни елементи от духовния инвентар, чрез подчиняване на опита от разни времена и с различно съдържание на един основен мотив. Възможни са тук два главни похвата. В едни случаи художникът съзнава, че гради нещо – било образ, било интрига, било сюжет, – което в този вид не отговаря напълно на истината, но същевременно той чувства, че всички данни на въображението възлизат към определени моменти на паметта, и е в състояние да посочи кои съставни части на новото

⁸ Ив. Гончаров, *Лучше поздно, чем никогда*.

⁹ Eugène, Delacroix, *Journal*.

цяло от какви наблюдения и факти са възникнали. Тогава ние стоим пред предумишлена творческа работа, която напомня откъм яснота на своето действие индукцията на един емпирик в науката. В други случаи въображението се движи по-свободно и като че ли независимо от добитите някога впечатления, от узнатото и преживяното в определено време, строи цялости, за които няма съзнати антицеденти в паметта, и се явява като някаква досетлива мисъл, като някакъв дар за изнамиране, като антиципация, която тъй чудно се схожда с възможното в живота. Ние стоим тук сякаш пред една научна хипотеза, която може да се поддържа, понеже не среща противоречие във фактите, но която не се налага с абсолютна убедителност, тъй като липсва съответната обективна истина, достъпна и за елементарната мисъл. Вникнем ли по-дълбоко и всестранно, несъмнено и тук ще дойдем пак до заключение, че концепцията има за отправна точка и за основа материалите на паметта: и най-смелата мисъл, която ни обляхва като истинско откритие, изхожда от данни на възприятието и борава с познати представи. Но докато в първия случай всичко се извършва в светлината на съзнанието, така че правдата на творческите постройки може да се доказва на ръка със суровия опит, във втория ние имаме работа с една подсъзнателна комбинация на незнайно откъде изтъкнали елементи и художникът остава със субективната вяра, че „измисля“ правдата, че създава образи или събития мимо наблюдението и че най-много може да е използвал отделни познати данни, обаче без да са му дали те принципа на цялото. Активно в по-голяма мяра и несъзнателно в по-висока степен, такава се струва този род въображение в сравнение с първото, което само „съобразява“ и „не измисля“.

Наред с тези два главни похвата можем да поставим като среден тип случаите, когато опитът е само косвен, чисто интелектуален, и когато получените от втора ръка, от книги и други извори, данни трябва да се оживят и съчетаят в нещо цяло. При този род творчески създания въображението трябва да се отличава с голяма конкретност и подвижност; неминуемо процесът на оформяване носи тук печата на ясна съзнатост, тъй като на всяка стъпка трябва да се контролира транспозицията на вътрешни състояния в образи от един друг свят и комбинацията на частите в една възможна история. Само когато въображението е разполагало с опреснени като истински спомени представи за изчезналото и когато то е градило със силно развит усет за правдата, Флобер може да казва: „Всичко изнамерено е вярно... Поезията е тъй точна, както и геометрията.“¹⁰ Този идеал се мъчат да постигнат романи като *Саламбо* или *Quo vadis* и грами като *Егип* или *Антоний и Клеопатра*, гдето колорит на епохата и анализа на характеристиките са дадени като нещо пряко изучено.

Най-сетне настрана от тези основни форми на реализма стоят онези посоки на изобразението, които можем да наречем „фантастичен“ и „символичен“ реализъм. Те представят опит да се решават проблеми на същинския реализъм със средствата, дадени от противоположния способ, и те ни поставят пред особен род психологически и естетически експерименти, в които получава всичката сложна работа на творческия дух у поета.

Нека илюстрираме и изучим по-отблизо тези способности за създаване поетически образи и развития.

¹⁰ Flaubert, Correspondance, II, 284.

2. СЪОБРАЗЯВАНЕ

Гьоте разказва в своята автобиография как се заражда и узрява идеята за романа му *Вертер*. От меродавно значение се оказват за поета две неща – първо, навикът да превръща в поезия това, което го мъчи или занимава, за да се успокои и мине към нов живот, и, второ, особеното онова състояние на умовете в Германия към края на XVIII век, когато някаква меланхолия или някакво по-дълбоко разочарование обхваща всички чувствителни младежи и ги кара да се сродяват с мисълта за самоубийство. Колкото се отнася до онзи навик, той се явява като реакция срещу безличната и подражателна насока в немската литература от онова време; като съзнателно усилие да се открият нови пътища и нови мотиви на лирическото възхновение, за да получи оригиналната нота на преживяното. Още като студент Гьоте се убеждава, че за да намери истинска основа за стиховете си, трябва „да надзърне в собствените си гърди“¹¹; че е голямо удоволствие „да се изобразява собственият вътрешен мир“, преди да е бил познат външният; и че вместо да афектира и измисля – подобно на Глайм или Вайсе, които пеят за вино, жени и война, макар да са далеч от всичко това, – по-добре е да се даде лична изповед, при която читателят да почувства как произведението е откърмено подобно на пеликана с кръвта на собственото сърце.¹² Усвоил това становище за извор и значение на поетическото творчество, Гьоте се поддава на широкото духовно течение, носено особено от английската литература

¹¹ Goethe, Dichtung und Wahrheit, кн. XII.

¹² Eckermann, Gespräche, 24.II.1824; 14.III.1830, 2.I.1824.

и подхранено от обществените условия в отечеството му. Всеобщо недоволство е обхванало всички напредничащи младежи от режим и нрави, от деспотизма горе, който не дава простор на отделната личност, за да прояви тя своя талант и своята енергия, и от буржоазната среда долу, гдето цари някаква душна атмосфера с безброй плесенясали идеи и с един крайно стеснителен морал. Никакво поле за обществена дейност, никаква възможност за лична инициатива и реформи. Мечтателите, идеалистите и поетите се виждат обречени на безшумно вегетиране, те чезнат от мъка за непостижимото. И според темперамента и особените обстоятелства един изпада само в леко елегично настроение, когато друг отива до отчаяни решения. Един се възхищава от мъглявите видения на Осун, декламира с патос мрачните монолози на Хамлет и се зачита до съзвездия в „Елегията на гробището“ от Томас Грей или в *Нова Елоиза* на Русо; друг, по-радикално недоволен от света, си присвоява правото да повика смъртта, за да тури край на страданията си, усвоява афоризма на Монтескьо, че всеки е свободен да приключи петия акт на своята трагедия, когато сам пожелае.

Гьоте се намира в положението на двата типа герои и трябва да употреби необикновени усилия, за да отбегне тяхната участ.¹³ Неговата чувствителност е болезнено възбудена от строгия домашен режим, от една нещастна любов и от общата за всички млади идейна атмосфера. Навикнал да гледа на поезията като на твърде ефикасно средство за облекчение от душевни мъки, той отхвърля малодушното себеунищожение и се опитва да

¹³ Goethe, Dichtung und Wahrheit, кн. XIII.

се примири с действителността. Повод за една „генерална изповед“¹⁴ му дава опитът във Вецлар, нещастната любов към Шарлота Буф. Но този опит е сам по себе си недостатъчен като материал и опора на творческата концепция и на помощ трябва да дойдат факти от опита на другите, както и собствени преживявания и настроения в други случаи. Късо казано, суровото градиво за Вертер имат тези най-важни отпавни точки в живота:

1. Ипохондрията, възбудена в душите на чувствителната младеж през онези „прекрасни мирни времена“.

2. Преживяното във Вецлар, особено сърдечната история с Шарлота Буф, годеница на Кестнер.

3. Преживяното във Франкфурт, особено отношенията към Максимилиана Ларош, жена на Брендано.

4. Трагичната смърт на младия Йерузалем.

Първият момент образува, тъй да речем, директива на творческата мисъл, онова жизнено настроение, което търси да се облече във форма, във фабула, за да бъде обективирано. Авторът е изпитал сам всички терзания на една душа, близка до пълно отчаяние от живота, и след като е преодолел мисълта за самоубийство, трябва да нанесе окончателен удар на тази мисъл, за да бъде способен за нови впечатления и нови увлечения. „Аз реших да живея – казва Гьоте. – Но за да сторя това с весел поглед, потребно бе да си поставя и изпълня една поетическа задача, при която да изнеса всичко чувствано, мислено и предугаждано по тази важна точка. Аз събрах за това елементите, които от няколко години се тълпяха в ума ми, предс-

¹⁴ Срв. по-горе.

тавих си случаите, които са ме безпокоили и мъчили най-много; но нищо от това не излизаше; липсваше ми едно събитие, една фабула, в която те да се вплътят.“

Той е преживял вече романа си във Вецлар; има и други спомени от подобно естество, завладял е от една емоционална струя, която налага печат върху всичките му наблюдения и възгледи; липсва обаче най-общата представа, от която като от някакъв зародиш биха се развили всички части на цялото произведение. „Задачата“, поставена от поета, е повече съзнателен умисъл да използва и сега, както е правил по-рано при страсбургската лирика, настроението си; повече желание да превърне действителността в поезия, отколкото някаква отчетлива идея за органическия строй на фабулата. Защото между романа във Вецлар и тази фабула има голяма разлика. Нито Вертер на описания роман е само Гьоте, нито Лота и Алберт са Шарлота Буф и Кестнер. Случката във Вецлар е твърде съществен елемент в художествената концепция, но тя не е достатъчна сама, понеже е лишена от логически завършек и от пълнота на образите, на характерите.

Между това Гьоте попада отново в едно мъчително положение, „което допуска още по-малко надежда, отколкото предишното и не обещава друго освен неудоболствие, ако не и досада“. Макар връзките с Максимилиана и да не подхранват такава страст, каквато се влага в отношенията към Шарлота, те все пак водят към една криза, от която може да се излезе само с последно усилие. Този път Гьоте вижда лице срещу лице един ревнив съпруг, чиято фигура допълня щастливо образа на хрисимия годеник от първата история.

Последна брънка във веригата, която се отк-

рива пред погледа на поета като една възможна действителност, образува смъртта на нежния Йерузалем, приятел на поета. Влюбен подобно на Гьоте в една жена, която не може да сподели чувствата му; поставен в обидна зависимост и като чиновник, и в обществото; и болезнено честолюбив, той не може да понесе положението си и туря край на живота си. Нему липсва онзи инстинкт за самосъхранение, онази воля за живот, която крепи Гьоте през всички катастрофи на духа. Вестта за самоубийството на Йерузалем изважда Гьоте от сън. Търсената развръзка за романа е намерена. Но намерена е тя едва тогава, когато поетът е преживял вече приключението с Максимилиана. Защото това, което е по-рано в живота, не е с необходимост първо и в художественото цяло; защото цялото се нуждае, след като е натрупан главният материал, само от един последен мотив, който да завърши рамката за настроения и събития, и такъв мотив образува в случая преживяното в дома на Брентано.

Хронологически погледнато, етапите на сложната действителност, дала основата за романа, могат да се отбележат така:

2 юни 1772 г. – запознаване с Шарлота; 13 август – изчезване на илюзията, че тя е нещо повече за него от приятелка; средата на септември – писма до Шарлота и Кестнер, от които личи дълбокият потрес от раздялата и постепенното преминане на „болестта“; 29 октомври – самозастрелването на атакето Йерузалем, член на веселия орден във Вецлар, към който принадлежал и Гьоте; началото на ноември – Гьоте събира сам във Вецлар точни вести за печалната случка; края на ноември – Гьоте получава от Кестнер исканото точно описание на същата случка; цялата 1773 година

– досада от житейски обстоятелства в родния град, литературни опити, които нямат нищо общо с *Вертер*, и смътно чувство, че приключението от Вецлар може да се обработи поетически, без обаче да се довежда то още във връзка със самоубийството на Йерузалем; януари 1774 г. – епизодът с Максимилиана Брентано, която той познава отдавна; 1 февруари – начало на писането на романа, над който поетът работи през следните дни непрекъснато, за да го извърши бързо само в четири седмици.

И така синтезата на разнородните елементи се извършва едва тогава, когато от най-значителния повод е опазен само тих спомен и когато е изпитано или узнато още толкова, че планът може да узрее като от само себе си. „Цялото, казва Гьоте, изникна от много страни вкупом и се превърна в солидна маса, както водата, стигнала до точката на замръзване, става на лед при най-малко разклащане.“ Директивата, която направлява подбора, се крие в посоченото вече настроение на разочарование, раздухвано постоянно и намерило в приключението с Максимилиана, както и в катастрофата с Йерузалем своя естествен завършек. Поетът открива с радост, че всичко е налице, за да се изобрази това настроение до най-малки подробности, за да се въплъти то в образи и развие в събития, които подхождат прекрасно едно към друго. „Задачата“, поставена по-рано, е сега лесна за решение. Решението се уава толкова по-бързо, че въображението е овладяло здрavo фактите и се подпомага от един емоционален двигател с необикновена живост. „Аз, казва Гьоте, не само съзерцавах това, що се бе случило с мен и Йерузалем, но бях и страстно възбуден от всичко сходно, преживяно в този момент.“ Той се уединява, не приема никого,

избягва каквито и да е странични мисли. Но в замаяна той обгръща с един поглед „всичко, което има отношение към проекта“, повтаря „своя доскорошен живот, от който не е направена никаква поетическа употреба“, и написва, „след толкова дълги и многобройни тайни приготовления“ своя роман в течение на един месец, без да е нахвърлял предварително никаква скица за цялото или да е обработвал на книга коя и да е част от него. Той се чувства през целия ход на работата си като лунатик и затова остава много изненадан, когато после преглежда ръкописа, за да види няма ли нещо за поправка. Оказва се, че въображението му е работило крайно внимателно и не го е подвело да стори каква и да е грешка от становище на художествени изисквания.

Какво е отношението между поетическо дело и преживяна или изучена действителност? Още съвременниците на Гьоте се интересуват много за този въпрос, изхождайки, разбира се, от празно любопитство, и авторът на *Вертер* има немалко неприятности, когато трябва да убеждава, че не е превръщал грубо действителността в поезия, а е постигнал наврег като художник, който пресъздава опита си. Читателите му знаят случая с Йерузалем и виждат в романа само изчерпателен рисунок на съдбата и на чувствата на този младеж. Те са толкова по-сигурни в своето предположение, че места, лица и обстоятелства напомнят силно истинските неща и съмнение като измислени бугят само онези черти и епизоди, които противоречат на общопознатите факти. С Гьоте се случва същото, което учудва и Русо по-рано, когато *Нова Елоиза* оставя убеждението, че „авторът бил описал собствената си история и че герой на романа бил самият той“. Наистина, мисли Русо, светът е прав,

като вярва, че „не могли да бъдат тъй живо изказани чувства, които не са били изпитани, нито представени любовни възторзи инак освен според собственото сърце“ – и той е съгласен, че е писал романа си „из някаква гореща екстаза“. Но все тъй Русо признава, че не били необходими реални същества, за да бъде изживяно всичко това, и че светът не разбирал как авторът могъл „да се възпламенява за въобразени същества“, когато всъщност – извън някои младежки спомени и 2-жа d'Houdetot – любовта, която изобразявал, имала за предмет „само силфиди“.¹⁵

Истината значи се свежда към едно въображение, което съчетава по оригинален начин реални чувства и прототипове от живота с фикция, необходима за пълното вътрешно закръгляване на сюжета. Процесът на създаване, както го схващат Русо и Гьоте, не означава в никой случай точно повторение на епизоди от действителността, при *Вертер* частно – увлечението от Шарлота и сензационното убийство на Йерузалем. Сюжетът представя поетическо цяло, произтекло толкова от наблюдения и вести върху другите, колкото и от лични преживявания, недостъпни за разгадаване в романа. „Това, което аз вложих в композицията из моя живот и моите страдания, не можеше да бъде дешифрирано, понеже като млад човек аз се развивах ако не тайно, във всеки случай незабелязано и тихо.“ И както Гьоте приписва собствените си чувства на Вертер, така той го прави носител на черти, копирани от Йерузалем; героят е нещо композитно, което, взето в този вид, характеризира повече един идеален тип на онова време, отколкото

¹⁵ Rousseau, Confessions, кн. XI.

определена личност. По същия начин Лота на романа е получена чрез налагане на една фигура върху друга и нищо по-невярно от това да се вижда в нея проста фотография на Шарлота Буф. При своята работа Гьоте знае добре в какво благоприятно положение се намира онзи живописец, който има възможност „да изучи Венера по няколко хубавици“; и той си позволява да оформи образа на своята Лота по „лица и черти от няколко мили същества, макар главните черти и да са заети от най-милото“. Черните очи на Лота напр. са собственост на Максимилиана: истинската Лота е синеока блондинка. Има ли нужда да казваме, че и Алберт е конципиран толкова въз основа на Кестнер, колкото и на Брентано? Най-сетне цялата фабула, в която са заплетени тези лица, представя твърде изкуствена постройка в сравнение със сложната и дисхармонична естествена картина и само авторът би могъл да я разлага на съставни части, за да посочи във всеки отделен случай какво от живота и от наблюденията му е легнало в основата ѝ. Бързата продукция предполага органически споена връзка на елементите, постигната чрез „дълги и многобройни“ приготовления. Поетът се движи с въображението си в един свят на лица и ситуации, познати от опит, и неговата цел се свежда към това да представи своя частен случай, попълнен с изживяното от други съвременници, като нещо типично.

Потеклото на романа в осветление на Гьотевата изповед ни дава по този начин добра насока за разбиране същността на реалистичното въображение. Колкото и унесен при изпълнение на начертания план, авторът има съзнание за произхода на елементите и може да посочи точките на съприкосновение между поезия и действителност. Въображението, подпомогнато от едно господстващо

настроение, разединява готовите асоциации и комбинира нови – и този процес се прилага както при отделните черти на характери и случаи, така и при цялата постройка на фабулата. Наблюдението и паметта са дали тук в госта готов вид материала на художествената концепция. Творчеството носи в значителна степен емпирически характер, то почива главно на „съобразяване“, на индукция; то представя изкусно съчетаване на добре познати елементи.

Същата тази метода на съобразяване въз основа на точно даденото в паметта или на почерпаното от наблюдение, при което концепцията не отговаря като цялост на една обективна действителност, се прилага често и в живописата. Там, где то неопитният би съзрял действието на едно възображение, лишено от всяка опора във впечатления от природата, там специалистът-изследовател открива видения, съставени изключително от спомени за виденото и изученото. Всичката изобретателност на художника се състои в това да възобнови живо пред духовното си око отделните снимки на външното око и да ги групира от гледището на една обща идея. В избора и разпоредката на частите се състои цялото творчество, доколкото то не обгръща изпълнението на плана с особените средства на дадено изкуство. Ръскин определя за Търнер същото място в историята на човечеството като живописец, каквото заема Бекон като философ; защото, ако Бекон пръв въвежда изучаването на законите на материалната природа, докато по-рано се е мислило само за законите на човешката мисъл, Търнер пръв отваря път на едно изкуство, което отвърща поглед от човешката форма, за да изучи толкова по-старателно формите на външната природа. Колкото силно възображение и да

има Търнер – и той е може би най-големият фантаст между майсторите на ландшафта, – картините му обработват всякога мотиви от природата, дадени по спомен. Ръскин вярва дори, че всичките му „композиции“ отговарят преди всичко на точно възобновени представи за видяното някога, и после – на спомени за други места, които хармонично допълнят централната идея.¹⁶

В този смисъл и Бьоклин се изказва веднъж, че само онзи има призванието на живописец, който е в състояние да изобрази всички неща, влезли още от детинство в очите му. И факт е, че Рубенс, Рембранд, Холбайн, Пусен и други майстори на боите рисуват портрети или пейзажи дори само въз основа на едно бързо, но интензивно впечатление.¹⁷ Природата, изученото, възприетото веднъж стоят готови за извикване в една сигурна памет, така че нуждата от материал за свободна композиция, която използва различни данни на наблюдението от някога, не се натъква никога на празнота и безсилно възображение.

Като пример за метода на създаване, която предполага само комбиниране на възприятията, могат да служат и ландшафтите на Рубенс. Един от тях е анализиран със забележителна проникателност от Гьоте в разговорите му с Екерман. Ето ви картината на една лятна вечер в Холандия. Отляво на пръв план се виждат няколко работници, които се връщат дома от полето; в средата е старо овце, тръгнало подир овчаря; отдясно на по-заден план стои кола със сено, около която работници събират още сено, а разпрегнати коне пасат

¹⁶ J. Ruskin, *Modern Painters*, vol. III. part part IV.

¹⁷ Срв. H. Popp, *Malier-Aesthetik*, 330 nm.

трева; малко по-настрана по ливадата и в хралала се забелязват няколко кобили с кончетата си, при което е ясно, че те ще ношуват там, на открито; съвсем отзад светлият хоризонт се завършва с изгледа на село и град и така труд и почивка, жива и мъртва природа са съчетани в нещо напълно съразмерно. Как е възникнала тази картина? Близко е до ума да се допусне, че Рубенс копира направо от природата. Но нищо по-наивно от тази представа. „Такава свършена картина, забелязва Гьоте, не е виждана никогa в природата, композицията ѝ ние дължим на поетическия дух на живописеца. Обаче великият Рубенс има такава необикновена памет, че носи в главата си цялата природа и тя му стои на разположение всякога с всичките си подробности. Оттам тази правда на цялото и на частите, така че ние вярваме да е всичко само копие... Такава хубава картина е виждана в действителност толкова малко, колкото и ландшафтите на Poussin или Claude Lorrain, които тъй също ни се струват твърде естествени, макар че напразно бихме ги търсили в природата.“¹⁸

От тази метода на композиране, която изхожда от образи на паметта и групира около едно основно ядро ред свободно избрани мотиви, има само една стъпка до пряко използване на няколко модела в интерес на една идеална фигура. В писмо до граф Кастилионе по повод на своята *Галатея* Рафаел казва: „За да рисувам една хубава жена, аз имам нужда от много живи образци при условие Ваше Господство да присъства, за да избере най-свършения. Но понеже добрите съдии и красивите жени са тъй редки, аз си служа с известна идея,

¹⁸ Eckermann, Gespräche, 11 u 18.IV.1827.

явна за духа ми.“¹⁹ Работейки сякаш по примера на древните гръци – и позната е легендата за Зевксис, че имал пред очи пет хубави девойки, когато рисувал знаменитата си Елена, – Рафаел преснима от натура, нуждае се от реални възприятия, но без да губи във въображението си мечтания модел, към който се възмогва.

В литературата също тъй един образ може да се окаже сума от няколко лица, при което обединението е извършено тъй сполучливо, че мнозина мислят, че виждат само снимка от отделно лице. Гьоте протестира, когато някои съвременници схващат характеристиките в *Tasso* като копия от определени познайници – ваймарския херцог, г-жа Щайн и т. н., – между които се намесва и сам авторът. За *Родство на душите* той изрично бележи, че нямало там „ни една черта, която да не е преживяна, но и нито една черта тъй, както е преживяна“. А за *Pater Brey*, гдето някои подозират портрета на определена дама: „Поемът взема само толкова от един индивид, колкото е необходимо, за да придаде живот и правда на образа; останалото той почерпва от себе си, от впечатленията си в живия свят.“²⁰ Тъкмо тъй и Балзак предупреждава читателите си за избягване на всякакви недоразумения, че в разказа *La Messe de L'Athée* (1836) не се касаело, както се мислело, за портрет на лекаря Dupuythen, в лицето на хирурга Desplein: Макар всички обстоятелства тук да са верни, би било непростителна грешка да се прилагат те към един-единствен човек на нашето време, тъй като авторът е събрал

¹⁹ Fred Bérénce, Raphaël (1936), 285.

²⁰ Гьоте, писмо от 8.VIII.1776; Eckermann, Gespräche, 17.II.1830; Biedermann, Goethes Gespräche, I, 164, 9.II.1789.

в една фигура документи, които се отнасят към различни лица.“ С оглед към двамата съперници в романа *Modeste Mignon* (1844) същият романист пише: „Необходими са, уви, често пъти двамата, за да се получи завършеният любовник, както в литературата един тип се създава, като се използват особеностите на множество сходни характери.“ Ако някои били склонни да виждат в портрета на г-р Benassis (*Le déclin de campagne*) чертите на известния филантроп г-р Franck, с когото Балзак дръжал на младини, в действителност правилно би било да се мисли, че и тук, както и наврег, авторът не е оставал при копия, а е обобщавал данните на един широк опит.²¹ Поучителен е тук и примерът с Vautrin (*Splendeurs et Misères des Courtisanes, Où mènent les mauvais chemins* и др.), у когото са се сле-ли, изглежда, три реални личности: Vidocq авантюристът, детектив в тайната парижка полиция, лично познат на Балзак, комуто разкрива подвизите си; Coignard, друг подобен авантюрист, достигнал да бъде близък на Луи XVIII и осъден на доживотен затвор; и Collet, сръчен и смел измамник, станал прочут в криминалната хроника като мним генерал, епископ, филантроп, подвел под разни маски мнозина наивници.²² Животът на въобразения Vautrin съдържа множество черти, които свидетелстват за метода на писателя да комбинира реалното, достоверно истинското, с отгаданото по интуиция. За романа си *Cabinet des antiques*, гдето някои са съзирали лична сатира, Балзак настоява, че се касаело само за комбинация на черти и на фак-

²¹ Dr. Cabanis, Balzac ignoré, 267; срв. M. Barrière, L'Oeuvre de Balzac.

²² E. R. Curtius, Bazac, 319.

ти, дадени пръснато, а не за възпроизвеждане без промяна и с всичката точност на определени лица и случки. Началото на историята било взето от едно място, краят от друго. „Тази маниера на постъпване, казва Балзак, трябва да бъде свойствена на всеки историк на нравите: неговата задача се състои в това да слее аналогичните факти в една единствена картина. Не е ли дължен той да даде по-скоро духа, отколкото буквата на събитията? Той синтезира. Често е необходимо да се вземат много сходни характери, за да се композира един-единствен досущ тъй, както се срещат, оригинали, у които смешното е готовкова изобилно, че те могат да се раздвоят и да се получат две личности... Литературата си служи с метода, която употребява живописът; за да направи една хубава фигура, последната взема ръцете от един модел, нозете от друг, гърдите от трети, раменете от четвърти.“²³

Обвиняват ли Балзак, че в *Béatrix* копирал характеристиките и отношенията на Лист, госпожа д'Агу, Жорж Санд и други лица, той отхвърля обвинението да е рисувал точни портрети вместо синтетични образи и Жорж Санд му вярва в това, мислейки въз основа на собствен опит, че никога един романист не се придържа напълно в своите живи модели. „Где би отишло изкуството, пише тя на Балзак в 1840 г. (в отговор на негово писмо от 18 януари с. г.), ако не се изнамираат било в добро, било в грозно три четвърти от лицата, в които публиката, глупава и любопитна, иска да открие познати мен оригинали!“ Така и за романа си *Lucretia Floriani*, гдето се излага преиначено дружбата на самата ав-

²³ Balzac, Cabinet des antiques.

торка с Мюсе, Жорж Санд се възмущава от наивността на читателите, склонни да съглеждат там само истински портрети от натура.²⁴

Толстой също тъй признава, че излизал в романите си от наблюдения на живи лица, като заповядал в някои случаи истинските им имена в първата редакция, но че бързо се отърсвал от портретното възпроизвеждане, за да мине към биографическа и психологическа картина от по-общо естество. „Да, аз често преснимам от натура, говори той... Но аз мисля, че ако бих нарисувал така определен човек, ще се получи нещо не типично, а само нещо единично, изключително и безинтересно. Необходимо е да се вземат от някого само главните, характерните черти, за да се допълнят с характерни черти от други наблюдавани лица. Тогава това ще бъде типично. Нужно е да се наблюдават много еднородни хора, за да се създаде един определен тип.“²⁵ Знае се, че за някои герои на *Война и мир* и на *Възкресение* той е имал предвид познати лица от обществото или от роднинския си кръг, дори самия себе си; но той никога не се е задоволявал с пряк и верен рисунък, а е отстранявал или добавял черти от други лица, за да се постигнат по-издържани образи. Горки постъпва като Толстой, както показва отговорът му на въпроса, явяват ли се за прототипове у него живи лица: „Почти всякога. Но от само себе си се разбира, че характерът на героя се изгражда от много отделни чертици, взети от различни хора на неговата социална група, на неговия ред. Необходимо е да се вгледа човек в стотина други попове, продавачи, работни-

²⁴ Срв. А. Maurois *Lélia, ou la vie de George Sand* (1952), 292, 349.

²⁵ Я. Гудзий, Как работал Л. Толстой (1936), 244.

ци, за да се нарисува вярно портретът на този работник, продавач или поп.“ И Горки добавя още: „Изкуството на словесното творчество, изкуството да се създават характери и типове изисква въображение, догаждане, измисляне.“²⁶

Достоевски е схващал задачата си като Толстой. Изучени романите му в светлината на показанията за тяхното възникване, както ги намираме в писмата и записните му книжки, а също и в свидетелствата на близките му, ние се убеждаваме, че той е излизал при героите си от живи наблюдавани лица; но той не ги е копирал, а е създавал техни въобразени двойници с черти от разни места. За „великия инквизитор“ напр. той е имал предвид Константин Победоносцев, за Петър Верховенски – Начаев и Петрошевски, за Степан Трофимович – Грановски, Херцен, Боткин и други лица.²⁷ Само малко от своите характери Достоевски смята за истински „портрети“ – напр. генерал Иволгин в *Идиот* или Ставрогин в *Бесове*.²⁸

Подобно признание прави и Балзак пред 2-жа Ханска за героинята в *La cousine Bette*: „Тя е съчетание от майка ми, 2-жа Валмор и вашата леля.“²⁹ Много по-рано Русо брои образа на савойския викар в *Емил* за получен чрез сливане на два реални образа, познати му отблизо.³⁰ Не посочва ли и Вазов за *Под игото*, че госта образи там отговаряли по физически и морални черти на две и повече реални лица от родното му място?³¹ Но независимо от то-

²⁶ Г. Ленобъл, О М. Горьком – художнике слова (1957), 110-112.

²⁷ Г. Чулков, Как работал Достоевский, 302, 322.

²⁸ Г. Чулков, ц. с., 179, 233 нм.

²⁹ Balzac, *Lettres à l'Etrangère*, 339.

³⁰ Rousseau, *Confessions*, кн. III.

³¹ Срв. по-горе.

ва, доколко тези и други подобни свидетелства (напр. на Толстой, че при Наташа имал на ум жена си и сестра ѝ Т. Берс, а при Нехлюдов – Чертков, брата си и себе си) предават цялата истина на творческото възсъздаване, понеже всякога тук може да се вмъкне някаква илюзия върху потеклото на поетическия образ, общото наблюдение дава основание да се мисли, че този ред синтези са в действителност по-сложни и твърде мъчно уловими процеси. Балзак изтъква напълно уместни тук „използването на множество сходни характери“, „сливането на аналогичните факти“, както това е прегугадено и ясно посочено още от класиците на XVII век. Подозирани, че в комедиите си портретизирал и осмивал неопределени лица от обществото, Молиер, съзателят на редица вечни типове, отхвърля с възмущение подобно нелепо обвинение. В *L'Impromptu du Versailles* той вади на показ двама артисти, които спорят кой от двамата е бил взет прегвиг при маркиза в преходната комедия, Brécourt им отговаря:

„Нито единият, нито другият... Ето какво чух да се оплаква онзи ден Молиер в разговор с лица, които го обвиняваха за същото, както и вие. Той казваше, че нищо не го сърди толкова, колкото обвинението да е имал на око някого, когато рисува лица; неговото намерение било да изобрази нравите, без да засяга личностите, и всички лица, които представя, висели във въздуха като фантоми, които той облича, за да забавлява зрителите; той би бил недоволен, ако въобще някога е портретизирал някого; и ако има нещо, което би могло да го накара да се остави от писане на комедии, то е тъкмо това търсене на сходства, за да му се пакостят от злонамерени лица пред хора, за които той не е мислил никога. И наистина аз намирам, че той има право: защо, моля ви се, трябва да се претълкуват всичките му жестове

и думи и да му се причиняват неприятности, като се разтърбява: той играе някого си, щом това са неща, подходящи за стотина лица? Понеже задачата на комедията е да изобразява изобщо недостатъците на хората и главно на хората от нашия век, просто невъзможно е за Молиер да очертае един характер, който да не се схожда с някого в обществото.“³²

Няма съмнение, Молиер е наблюдавал вярно своите съвременници, както е наблюдавал и себе си; и в комедиите му е вложен тъкмо този запас от образи и черти на времето, който се е пластил в паметта в течение на дългия опит. Но въображението му е постъпвало твърде свободно, като е вземало за основа на даден характер определено лице и като е премахвало от него и прибавяло към него доста нещо. Опростявайки, от една страна, действителната физиономия и усложнявайки, от друга, тази основна схема с ред странични черти, взети от други познати характери, той е създавал фикции, които не са фантоми – понеже се държат здраво на нозете си и имат всички очертания на конкретни лица, – но които не са и прости копия или твърде сходни с оригинала карикатури. Алцест в *Misanthrope* може да бъде Montausier или Боало, може да е и самият Молиер, както и още много други. Но нима е лесно да се определи кое у този фанатик на истината и скептик в живота принадлежи на разните тези лица? Тартюф е може би Abbé de Ciron, може би и Charpy de Sainu-Croix, той е янсенист, той е и от обществото на Т. S. Sacrement.³³

³² Molière, *L'Impromptu de Versailles*

³³ Срв. E. Rigal, Molière, Paris, (1908), I, 231; M. Waif, Molière, München, 276; у мен, Личности и проблеми, 5 нм., Творчество и кримика, 23 нм.

Но комедията, на която той е герой, страни от всякакви точни намеци и съчетава хармонично крайностите, като издига при това пороците на века до пороци на всички времена. На същото основание и Лермонтов отхвърля плоското мнение, че в *Герой нашего времени* изнасял „своя портрет и портретите на своите познати“. В предисловието към второто издание на романа (1841) той заявява категорично: такова подозрение, тъй обикновено в Русия, било съвсем безосновно – в Русия, гдето дори най-фантастичната приказка не би избягнала укора, че крие някаква оскърбителна лична нападка. Всъщност, обяснява той, героят на романа бил не портрет на определена личност, а „портрет, съставен от пороците на цялото наше поколение, в пълното тяхно развитие“, както авторът ги е наблюдавал у своите съвременници.

Характерите на Лабрюер са се схващали от съвременниците, досущ както комедиите на Молиер, като лична сатира, като портрети на определени личности от двора и от високото общество. В Холандия бил публикуван дори един „ключ“, който правел любопитни конектури върху сходствата между оригинали и портрети. Но да се мисли, че Лабрюер наистина е искал да даде подхрана на скандала и да задоволи интригантите, би било несправедливо. Ако удивлението е било тъй голямо, ако мнозина са виждали в даден „характер“ едного, в други другиги, това се е дължало на вярната интуиция на автора, отгатнал с проникателно око нравствената физиономия на съвременниците си. Но неговата задача е била по-висока, той се е издигал над единичното и конкретното, в царството на типичното и илюзорното, подобно на Молиер. Ето защо сам Лабрюер, предвиждайки недоразуменията сред широката публика, е писал в книгата си: „Ма-

кар аз да вземам често характерите си от двора на Франция и от хората на моята народност, те все пак не могат да се ограничават върху един дворец, нито да се затварят в една страна, без моята книга да изгуби много от своето значение и от своята полза и да се отдалечи от плана, който съм си начертал, да представям хората изобщо.“ Лабрюер е вземал от дадената среда само повода и е гразял фигурите си, без да се справя всякога с познатите нему лица. Колкото правдиви и да са психологическите му портрети, те явно издават известна широта на очертанията; защото в намерението на автора не е влизало да прави снимки от частни случаи. Той е комбинирал и се е домогвал до рогови и видове понятия на характерите, а не до индивидуални и временни представители на основните им качества.

Тъкмо тук е дълбоката разлика между френските моралисти на XVII век с техните абстрактни и опростени характери и новите романисти с тяхната индуктивна метода, която вижда целия комплекс вътрешни състояния и се стреми да ни предаде живата и подвижна психическа реалност. От Корней и Лабрюер до Достоевски и Пруст е изминал дълъг път, довел у последните до изтънчено до краен предел изкуство да се анализира и фиксира тази реалност. Биографията на героя престава да бъде проста схема и се превръща в етюд върху ред променливи настроения и волеви импулси на личността, върху една дълга еволюция на характера. Още Пушкин е долавял колко малко приличат френските класици откъм психологията на лицата в драмите си на Шекспир, предтеча на реалистите във вкуса за сложни и проблематични характери. „Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но

существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные, многосложные характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чаголюбив, остроумен.“ И все такава е разликата у двамата при изображението на лицемера (Ангело) или на сластолюбца (Фалстаф).³⁴

8. ИЗНАМИРАНЕ

Ако при тези примери ние долавяме действието на едно въображение, което черпи материал направо от спомените и гради образи въз основа на потесни или по-широки готови видения, така че чувството за тъждество между поезия и действителност е всякога живо, при други примери ние се натъкваме на „творчество“ в по-строг смисъл на думата, т. е. на такива картини от живота, в които правдата е само хипотетична. Наместо да комбинира елементи, дадени направо от наблюдението, при което за всеки факт и за всяка черта се има съзнание, че те отговарят на реални факти и черти, поетът е открил тук, някаква нова истина, за която липсва потвърждението на опита, но за която има санкция от страна на разума или на вярата и която може да се поддържа по аналогия с всичко познато. Несъмнено откритието в случая не означава съществуването на някаква антиципация, т. е. на един чисто вътрешен извор за нагледи от света или за идеи върху хората. И най-смелото въображение изхожда пак от същите предпоставки

³⁴ Пушкин, Шайлок, Ангело и Фальстаф Шекспира (1833).

на знанието, които служат и за простото художествено „съобразяване“, и ако Сент-Бьов казва с оглед към това въображение: „геният е цар, който създава своя народ“³⁵, ясно е, от груга страна, че и в изкуството, както и в историята, царят не би могъл нищо, ако няма вече отнапред един народ, който се поддава на управление в интерес на по-високите цели. Истината именно е тази: в едни случаи вече в простото наблюдение се съдържат наготово образи и мотиви и художникът трябва само да установи връзката между отделните факти; когато в други случаи наблюдението дава само една отпавна точка, дава само най-нищожния повод, от който трябва да се излезе, за да се нахвърля цяла сложна картина, за да се построи фабула, която не отговаря на никаква обективна история. Ние имаме тук работа с едно твърде свободно въображение, което оставя настрана готовите, случайните данни на определен опит, за да групира в побавно или по-бързо темпо безброй разпръснати в паметта или в подсъзнанието елементи, като е намерило предварително обединяващата ос.

Тъкмо тук подхожда да се говори за „кристализация“ на съдържанието, т. е. за едно такова сцепление на частите, когато е налице принципът на организиране, каквото най-нагледно ни дава физическата природа в момента на замръзване. Или пък процесът на несъзнателен подбор от становище на някаква централна идея може да се илюстрира с едно магнитно поле, с един магнитен ток, дал внезапно направление и тласък на хиляди железни прашинки, поставяйки ги под действието на едно об-

³⁵ Sainte-Beuve, Nouveaux Lundis, t. III.

що начало.³⁶ Така долавя поне Гончаров всичко „инстинктивно“ в процеса на творчеството си, когато изтъква как понякога и най-малките, откъслечно дадените явления и подробности, загубени в далечната перспектива на общия план, се групират около главното събитие: „сякаш тук действат недоловени от наблюдението невидими нишки или, ако щете, магнетически токове, които образуват морално-химическо съединение на невестествените сили...“³⁷ Вихме могли да си послужим за същия процес и със сравнението на граматику Кюрел, който казва: „Има една инфузория, ротиферията, която обитава капчуците и почва да живее под гъжда, след като, изсъхнала в течение на по-дълго или по-кратко време, се е била превърнала в безжизнена прашинка. Така у нас има пласт спомени, на вид мъртви пращинки, които внезапно при едно благоприятно въздействие започват да живеят. Те не могат да се разположат във време и пространство освен с помощта на една твърде строга анализа, която най-често е неприложима и при това безцелна. Въображението ги намира в голямо количество, превръща мъртвия прах в жива материя, овладява ги и оформява сложни предмети, без да подозира дори материалите, които събира в агломерат.“³⁸ Срещу паметта, която е нещо пасивно, и въображението-памет, което използва суровия опит, като елиминира, допълня и съединява, стои чистото въображение с неговата неспособност да посочи мястото на елементите в преживяното и с неговата способност да изнамира един нов опит. Разбира се, ка-

³⁶ И. А. Сикорский, Всеобщая психология, Киев, (1912), 323.

³⁷ Ив. Гончаров, Лучше поздно, чем никогда.

³⁸ F. de Curel; Binet, срв. L. Année psychologique, I, 161.

чествена разлика между тези два рога въображения не трябва да се прави и за достойнството на художественото произведение трябва да се съди не в зависимост от това, дали авторът е използвал спомените си, или пък е измислял с помощта на богатия си опит, а единствено според правдата и силата на изобразиението.

Ние казахме веднъж, че свободното или чистото въображение е в по-висока степен активно и несъзнателно. Активността е дело на повисения интелектуален живот, щом там е поставена една художествена задача, която не намира решението си в готови образи и фабули и налага да се търси, да се изпитва, да се проверява възможното. Несъзнателното пък иде от трудността да се обгърне в миг цялата необозрима маса от материали, които се вестяват, извикват от забрава. Чувството, че нашият ум не е пълен господар на сближенията и комбинациите, че тук се извършва нещо целесъобразно, което не е било съзнато от нас самите, е известно на всички създатели в изкуството. За него ще имаме случай да говорим в друга глава. Тук ще поменем само толкова, че работата на въображението е била много улеснена от повдигнатото настроение. Дори на чисто физиологически основания това настроение поражда игра на представите, която неимоверно ползва открития вече план или ръководната идея.

Как чистото въображение постига реализма на картините, това може да се види при един пример у Балзак, именно при грамата му *La Mâtré* (Мащеха). За нея сам Балзак посочва какъв е дельт на наблюдението и каква е ролята на измислянето.

„Сюжетът, казва той, ми е доставен от случая, нашия обикновен сътрудник. Аз познавам една фамилия – няма да

кажа коя е, – съставена от мъж, дъщеря от първия брак на мъжа, и мащеха, която е още млада и няма деца. Двете жени се обожават. Готовността за услуги на едната, нежното внимание на другата са предмет на възхищение за тези, които ги заобикалят. Аз намирах това тъй също пленително... отначало. После аз се удивявах не че една мащеха и нейната завареница живеят помежду си добре – това не бе нещо противоестественно, – но че те си живеят много добре. Прекаленото вреди на всичко. Неволю аз започнах ги наблюдавам. Няколко нищожни случая ме утвърдиха в моята идея. Най-сетне едно по-важно обстоятелство ме убеди, че аз не съм се лъгал.“

„Влизайки в салона, към един часа, когато там нямаше почти никой, аз видях, че дъщерята излиза, без да ме забележи. Тя хвърли поглед към мащехата си. Какъв поглед! Също удар с кама. Мащехата бе заета с гасене свещите от таблата за вист. Тя се обърна към страната, гдето бе дъщерята; очите им се срещнаха и най-мила усмивка се изписа едновременно на устните им. Щом дъщерята затвори вратата след себе си, изражението на лицето у другата жена изведнъж се промени; бръчки на огорчение се появиха там. Всичко това, можете да си представите, трая само един миг, но този миг ми бе достатъчен. Аз си казах: Ето две креатюри, които се презират! Какво бе станало? Не зная нищо и никога не искам да зная. Но излизайки оттам, цяла една грама се разви прег моя дух.“³⁹

Този разказ от 1848 г., от времето, когато току-що готовата грама бива представена, ни разкрива потеклото на концепциите у Балзак. Романи и грами никнат внезапно, често от най-нищожния реален повод, понеже той има едно мощно въобра-

³⁹ H. Hostein, *Historiettes et souvenirs*; срв. A. de Breton, Balzac, 138.

жение, което хвърля силен сноп лъчи в царството на заспалите спомени и извиква тъкмо онези впечатления, които могат да се включат правдоподобно в серията, загатната от изолирания факт. Този факт – в случая при грамата само една ситуация с два тъмни характера – действа като магически ключ, който отваря вратите на голямото хранилище с документи на наблюдението. Трябва да сравним началото на творческия процес с крайния резултат, за да видим колко голям е делът на свободното изнамиране.

В грамата на Балзак именно действат като главни лица: генерал в оставка, 70-годишен; втората му жена, омъжена от 12 години; дъщерята на генерала от първия брак, 22-годишната Паулина; и Фердинанд, млад човек, който е обичал някога мащехата, Гертруда, бидейки и сега обичан от нея, но който от три години е обикнал Паулина, влюбена също в него. От момента, когато наблюдателната мащеха открива в лицето на завареницата си една опасна съперница, избухва и острият конфликт. Ние имаме тук семейство, за което Балзак казва през устата на едно лице в грамата: „Обществото вижда само пристойна външност, отлични, безукорни майки, очарователни млади хора, добри бащи, образцови чичовци... Вникнете отблизо, и вие ще откриете неща, които биха ужасили съдебния следовател.“ Двете жени, които и без това не се търпят, стават отчаяни врагове: „едната, силна със своята невинност, със своята законна страст; другата, яростна, като вижда да пропадат плодотворите на толкова лицемерие, на толкова жертви и гори престъпления“. Напразно дават на Гертруда съвет да се откаже от момъка, който сега мисли за друга: тя, която се е отдала против чувствата си на един старец само с вяра в бъдещето, предпо-

чита смъртта пред излъганите, пропаднали надежди. Но Паулина е също така непоколебима и също тъй готова да мре, вместо да живее без идеала си. И когато първата вижда да ѝ убягва щастието, любовта, гдето е вложила целия си живот, отваря се между нея и по-щастливата съперница страшна война – „по-страшна от тази между диваците“, защото стрелите на диваците улучват само тялото, когато тези на двете отчаяни и решителни жени улучват сърцата, гордостта, душата, всичко най-чувствително у едно същество. Гертруда предпочита да погуби Фердинанд, отколкото да го види щастлив с друга; Паулина пък предпочита да се убие сама, отколкото да погуби Фердинанд. И така, след като изпъкват непреодолими пречки за мечтания съюз, Паулина туря край на живота си чрез отрова, твърде уверена, че Фердинанд, също готов на всички жертви, ще я последва в гроба за „женитба чрез смъртта“.

Пътят от онази, колкото реална, толкова и проста ситуация, гадена чрез наблюдение, до тази сложна семейна грама с нейните определени характеристики и конфликти е доста дълъг; той е изминат обаче бързо и сигурно благодарение на едно обилно въображение, което умее да оперира с малкото данни на опита. Балзак е свикнал с тези операции на ума, у него това допълване на ограниченото възприятие с разнородни елементи на спомените или с чисто теоретически възможности, изведени логически от гадени предпоставки, е станало втора духовна природа. Очевидно при постройката на трагедията той се намира в същото положение, в което изпада неведнъж и при своя житейски опит без умисъл за творчество. В разказа си *Facino Cane* напр. той разказва как наблюдението му върху външното, физическо и материално у хората го праве-

ло способен да проникне и във вътрешното; субституирайки се на наблюдаваните лица, той наблюдавал дервиша в *Хиляда и една нощ*, взел чрез магически думи тялото и духа на другото. Той проследявал известни хора, забелязвал облеклото и маниерите им, слушал думите им – и интуитивно усвоявал техните мисли и страсти. „Аз се чувствах, казва той за работниците, след които върви, подслушвайки разговора им, аз се чувствах в групавата греха на гърба им, вървях с нозе в скъсаните им обувки; техните желания, техните нужди, всичко минаваше в моята душа или от моята душа минаваше в тяхната.“⁴⁰ Още една по-енергична крачка нататък, в „този сън на един буген“, и той е при онова ясновидство, от което в часове на продуктивно настроение възникват пряко романите му или грамите му като *Мащеха*.

Тъкмо на това основание един нов критик обявява автора на *Les Illusions perdues* и на други сродни романи не толкова за реалист-наблюдател, колкото за мечтател и фантасм (*visionnaire*).⁴¹ Според това обяснение Балзак бягал от простацината на социалния живот и се предавал на сънища за един илюзорен, дори метафизичен свят, изобразяван тъй убедително, че изглеждал не по-малко истински от действителния. Нещо вярно в такава теза не може да се отрече, щом и сам Балзак говори за една „странна фантазия на наблюдателите“, която, опряна на определени възприятия (в романа *La femme de trente ans* напр. на впечатлението от майка с две деца при определена обстановка), била в състояние „да разкрие цял роман от миналото им

⁴⁰ Срв. по-горе, а също и по-долу.

⁴¹ *Albert Beguin, Balzac visionnaire* (1946).

(на тези същества), цяла грама в тяхното бъдеще⁴². Същия случай имаме и при един такъв достоен приемник на големия реалист, какъвто е Алфонс Доге. „Наблюдението у него, мисли син му Леон Доге, се придружаваше, както у Балзак, от гарба за отгадаване. Един поглед, една дума, едно гържане, особено на жена, беше достатъчно за него, за да изгради и характер, и обстоятелства, предизвикани от този характер.“⁴³ Несъмнено и Балзак, и Доге са преди всичко хора на точните и широките възприятия, творци, за които главен извор на виденията служи наблюдението, върното осведомяване, често и документирането, както вече посочихме. Но че този извор е недостатъчен, когато трябва да се прави изкуство от висок стил, синтеза на опита, разширение на опита чрез мисълта, разбират най-добре тъкмо реалистите, дарени с въображение за скритата цялост на нещата. „Ясновидството“ на Балзак, формулата му в *Louis Lambert* за „une espèce de seconde vue par la quelle il embrassait la nature“ е сигурно не само непосредствен усет, но и урок, почерпан от изследванията на Кюбие, от смелите реконструкции на естественика, който въз основа на няколко кости от един изчезнал организъм е възстановявал целия му скелет и формата му. „Да се отгадае истината“ (*deviner le vrai*) се среща като лозунг често в *Comédie Humaine* на Балзак, и то в смисъл на най-съществена отлика между гения и таланта, еднакво при писателя, философа и учения.⁴⁴

За творческо изнамиране от този род знаят

⁴² Balzac, *La femme de trente ans*, гл. IV.

⁴³ *Lean Daudet*, *Quand vivait mon père*, 125.

⁴⁴ Срв. E. R. Curtius, Balzac, 318.

да говорят и други даровити реалисти, у нас напр. Йордан Йовков. Той излага веднъж историята на разказа си „По жицата“, съобщавайки как прочел в хрониката на един вестник за някаква бяла ластовица, за която народът вярвал, че който я видял и бил болен, тутакси оздравявал, и как мнозина болни от Казанлъшко били тръгнали да търсят чудната птичка. Прочел това, Йовков се предал на една игра на въображението си.

„Това съобщение, разказва авторът, ми направи впечатление и заседна в съзнанието ми. Казах си – от това нещо може да излезе хубав разказ. Докато вървях още (по улицата), аз се пренесох неволно в нашия край. Видях шосето за Добрич, Каралезката чешма, полската галечина и някаква бедна каручка с малко слабо конче и селянин сиромаш подир нея – както съм ги виждал в действителност... Свързах това видение с мотива за бялата ластовичка. Помислих си: в такава каручка лежи болен, тръгнал да търси бялата ластовичка. За да бъде по-трагично положението, казах си, болялата трябва да бъде мома и – както народът в такива случаи измисля или несъзнателно мотивира – да е заболяла от някаква странна болест. Тогава в съзнанието ми се втурна друг един мотив, който по-рано ме е занимавал: момата след жетва е легнала да спи и змия се е свила на гърдите ѝ. Така разказът беше построен.“⁴⁵

Йовков признава в случая както ролята на спомнянето и съобразяването („помислих си“, „казах си“), така и тази на непредвидените плодотворни асоциации. „Аз сам, говори той по повод на сходно мнение на Джек Лондон, давам по-голяма цена на

⁴⁵ С. Казанджиев, Златороз, XVIII (1937). кн. 9. 307; Срещи и разговори с Й. Йовков, 11.

това случайно хрумване, на щастливото неочаквано движение на фантазията. Него смятам за истинско творчество, другото е повече копиране. Всичката работа е да дадеш тия творения на фантазията така, че всекому да се стори, като че се касае за действителни лица и събития.“ Един критик на Йовковите повести и разкази, който бил живял в Добрич, писал, че познавал лично дядо Давидко от едноименния разказ, и твърдял, че този старец бил описан съвсем вярно. Говорейки за това, Йовков добавя с усмивка: „Вятър, нищо подобно! Такова лице не съществува.“⁴⁶ Друг някой читател съобщавал на самия автор, че познавал, турчина-каруцар от *Песента на козелетата*. „И там обаче героят не е действително лице“, казва Йовков, подчертавайки с това за лишен път как наблюдение и измислица си сътрудничат неизменно, за да няма нито само точно копиране, нито само приумица.

Между въображението-памет, което съчетава факти на наблюдението и не изневерява на познатата действителност, и въображението-изнамяне, което се корени само отчасти в тази действителност и най-често гради по аналогия, по скрита логика на нещата, не могат да се теглят строги граници. Има примери – както приведенят разказ на Йовков, – гдето наблюдение и измислено са еднакво застъпени, така че поетът минава незабелязано от спомени към фикция и създава неща, в които непълната действителност е добила своя „естествен“ завършек. Достоевски говори в *Дневник на писателя* за печалната съдба на изоставе-

⁴⁶ С. Казанджиев, ц. м., 307; Срещи и разговори с Й. Йовков, 30.

ните малки деца, изпращани да вършат просия, и увлечен от състрадание, попада на една история (*Мальчик у Христа на елке*), която той поднася на читателя като самата истина, макар да изповядва, че тя била съчинена. „Я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось. На то я романист, чтоб выдумывать.“⁴⁷ Сам Достоевски ни кара в дневника си да следим този преход от наблюдение към измислица, тази тенденция към довършване на опита чрез въображение, в резултат на което се получава и художествена фабула. Той разказва именно как обичал често да скита безцелно из Петербург – „ходишь, созерцаешь, один-одинешенек – это лучше, чем свежий воздух увеселительных петербургских садов“ – и как веднъж вниманието му се спряло на един работник, който в неделя водел детето си на разходка:

„Вот замечаю в толпе одинокого мастерового, но с ребенком, с мальчиком, – одинокие оба и вид у них у обоих такой одинокий. Мастеровому лет трудцать, испитое и нездоровое лицо. Он нарядился по-праздничному; немецкий сюртук, истертый по швам, потертые пуговицы и сильно засалившийся воротник сюртука; панталоны „случайные“, из третиных рук с толкучего рынка, но все вычищено по возможности. Коленкоровая манишка и галстух, шляпала цилиндр, очень смятая, бороду бреет. Должно быть, где нибудь в слесарной или чем-нибудь в типографии. Выражение лица мрачно-угрюмое, задумчивое, жестокое, почти злое. Ребенка он держит за руку, и тот колыхается за ним, кое-как перекачиваясь. Это мальчик лет двух с небольшим, очень слабенький, очень бледненький, но одет в кафтанчик, в сапожках с красной отороч-

⁴⁷ Ф. М. Достоевский, Дневник писателя за 1876, гл. II.

кой и с навлиным перышком на шляпе. От устал; отец ему что-то сказал, может быть, просто сказал, а вышло, что как будто прикрикнул. Мальчик притих. Но прошли еще шагов пять и отец нагнулся, бережно поднял ребенка, взял на руку и понес. Тот привычно и доверчиво прильнул к нему, обхватил его за шею правой ручкой и с детским удивлением стал пристально смотреть на меня: „Чего, дескать, я иду за ними и так смотрю?“ Я кивнул было ему головой и улыбнулся, но он нахмурил бровки и еще крепче ухватился за отцовскую шею. Друзья, должно быть, оба большие.“

Дотук простама истина, картина, дадена чрез случайно възприятие. Но ето где захваща ре-акцията в духа на писателя с неволното желание да се разбере, да се разгадае и довърши онова, което непълно е дадено в опита. Достоевски има слабостта или добродетелта на Балзак да играе на живяване: не е случайно, ако негов любим писател през цял живот остава авторът на *Евгения Гранде*, от когото той се влияе значително в замисъл и техника на романите си (апогеят на това влияние е достигнат в *Престъпление и наказание* с всичко, което указва на зависимост на Разколников от Рас-тиняк в *Père Goriot*).⁴⁸ Познавайки основно делото на Балзак, цялата негова *Comédie humaine*, Достоевски обогатява собствената си поетическа интуиция с чуждото внушение за проникване в непознати души по пътя на наблюдение и на вътрешно съзерцание. Така и в случая той взема повод от срещата с незнайни лица, които будят интереса му, за да упражни своя инстинкт на художествено откриване; и той продължава разказа си така:

⁴⁸ Л. Гросман, Поэтика Достоевского, Москва, (1925), 76, 94, 109 нт.

„Я люблю, бродя по улицам, присматриваться к иным совсем незнакомым прохожим, изучать их лица и угадывать: кто они, как живут, чем занимаются и что особенно их в эту минуту интересует. Про мастерового с мальчиком мне пришло тогда в голову, что у него, всего только с месяц тому умерла жена и почему-то непременно от чахотки. За сироткой-мальчиком (отец всю неделю работает в мастерской) пока присматривает какая-нибудь старушонка в подвальном этаже, где они нанимают каморку, а, может быть, всего только угол. Теперь же, в воскресенье, вдове с сыном ходили куда-нибудь далеко на Выборгскую, к какой-нибудь единственной оставшейся родственнице, всего вернее к сестре покойницы, к которой не очень-то часто ходили прежде и которая замужем за каким-нибудь унтер-офицером с нашивкой и живет непременно в каком-нибудь огромнейшем казенном доме, и тоже в подвальном этаже, но особняком. Та, может быть, воздыхала о покойнице, но не очень; вдове, наверно, тоже не очень воздыхал в время визита, но все время был угрюм, говорил редко и мало, непременно свернул на какой-нибудь деловой, специальный пункт, но и о нем скоро перестал говорить. Должно быт поставили самовар, выпили вприкуску чайку. Мальчик все время сидел на лавке в углу, хмурился и дичился, а под конец задремал. И тетка и муж ее мало обращали на него внимания, но молочка с хлебом, наконец-таки, дали, причем хозяин унтер-офицер, до сих пор не обращавший на него никакого внимания, что-нибудь сострил про ребенка в виде ласки, но что-нибудь очень соленое и неудобное и сам (огин, впрочем) тому рассмеялся, а вдове, напротив, именно в ту минуту строго и неизвестно за что прикрикнул на мальчика, вследствие чего тому немедленно захотелось аа и тут отец уже без крику и с серьезным видом вынес его на минутку из комнаты... Простились также угрюмо и чинно, как и разговор вели, с соблюдением всех вежливостей и приличий. Отец сгреб на руки мальчика и понес домой, с Выборгской на Литейную. Завтра опять в мастерскую, а мальчик к старушонке.“

„И вот ходишь-ходишь и все этикия пустые картинки и придумываешь для своего развлечения.“⁴⁹

Ясно е как писателят излиза от единичния факт, за да се предаде на предположения, които поясняват факта – и това указва на почти несъзнателно фабулиране по силата на странични аналогии и спомени, – или на размишления върху неволята на бедните градски деца, както наистина е случаят по-нататък в тази глава на *Дневника* от 1873 г.

И у Елин Пелин в малките му очерци *Черни рози* можем да прочетем една импресия,⁵⁰ която указва на подобна тема и на подобно възникване с този двоен елемент на възприятие-повод и на допълнителни образи, загатнати, от други спомени и от въображението:

„Денят беше хубав, слънчев като че нарочно искаше да стопли късния есенен ден, да порадва хората. Но то зайде рано и студът, който го дебнеше от планините, се спусна внезапно над града и леката вечерна грезгавина се смръзна от остро дихане на лек вятър, който изскочи като хайдути от околните планини.

От върха на едно строящо се грамадно здание сред града слезе работник, който тури завършъка на последния комин. Той се спуска бавно-бавно по стълбите на грамадното скеле, в лабиринт от гъски и греди, и се намери голу. Там го причака жена му, млада остаряла, в сива груба греха. Тя също се връщаше някъде от работа. Те не си казаха нищо. Той наметна старото си палтенце, отиде за малко в дъсчената кантора на предприемача, гдето близаха другите ра-

⁴⁹ Ф. М. Достоевский, *Дневник писателя за 1873 г.*, XIII. „Маленкие картинки“, 3.

⁵⁰ Елин Пелин, *Черни рози* (1928): „Безрадостни“.

ботници, върна се скоро и двамата заедно си тръгнаха бавно.

Стана доста студено. Те вървяха мълчаливо, с мушнати в пазухи ръце, нагазиха из един от крайните квартали и закривиха напътък из мръсните улички.

Работникът вървеше и му се струваше, че се още се спущаше надолу по страшната стълба на скелето.

Нейде на край на града ги чакаше, потъмняла, тяхната бедна схлупена квартирка. На прага на къщичката стоят три-четири бледи деца и нетърпеливо поглеждат към завоя на уличката. Те не чакат ни ласки, ни подаръци. Но те чувстват нужда да видят добрите очи на своята бабичасана майка, смръщено лице на татко си – покровител.

Там няма да светне жив огън в печката и неговата весела светлина няма да заиграе по стените. Рано е още за печка. Вечерята ще бъде сух хлебец, сирене, пиперки, лук. Всички ядат сладко, с апетит, бавно, с уважение към залъка.

И бащата, и майката работят. Те изкарват доста. Но те не смеят да харчат. Те треперят. Те са наплашени от живота. Той всякога е бил страшен за тях.

И пред неизвестното, което утре ще гоиде и което никога не им се вижда да е добро, техните подплашени души са изгубили всяка радост.“

Нашият писател попада из свои преживявания и настроения на същия начин за изнамиране, който е документиран и у руския автор. Подобен преход от действителност към поезия, от пряко или косвено наблюдение към художествена измислица откриваме и на друго място в *Дневника* на Достоевски, именно в главата „Столетния“ от март 1876 г. Една позната дама разказва на Достоевски за срещата си с някаква бабичка на 104 години, която се опирала от къща на къща да си почива, докато стигне на обяд у внучките си като гостенка. Дамата му предава и разговора си с тази бабичка

на улицата. „Выслушал я в то же утро этот рассказ – продължава Достоевски – ... и позабыл об нем совсем, и уже поздно ночью, прочтя одну статью в журнале и отложив журнал, вдруг вспомнил про эту старушку, и почему-то мигом дорисовал себе продолжение о том, как она дошла к своим пообедать: вышла другая, может быть, очень правдоподобная маленькая картинка.“ И Достоевски излага тази „дорисувана“ в миг и тъй „правдоподобна“ за него картинка – с пристигането на бабата у внучките ѝ, разговора ѝ там и неочакваната ѝ смърт на мястото... „Так отходят миллионы людей: живут незаметно и умирают незаметно.“⁵¹

Прав е френският романист Андре Жиг, като припомня по този случай и признанието на самия Достоевски в свръзка с криминалното дело на вдовицата Корнилова, изложено в дневника на писателя от октомври и декември 1876 г. Достоевски е живо заинтересуван за психологическите предпоставки на престъплението, извършено от г-жа Корнилова (опит за детеубийство), следи съдебния ѝ процес, намира начин да я оправдае в голяма степен – като обясни съцината, „жизнената правда“, чрез вживяване – и накрай, неволно пак, си рисува и разказва вероятната сцена на прощаването между мъж и жена и възможната развръзка на семейната трагедия. Завършил статията си, той иска да провери доколко хипотезата му се доближава до истината. „Под впечатлением того что сам намечтал, решил постараться из всех сил повидать Корнилову, пока еще она в остроге. Сознаюсь, что мне очень любопытно было проверить: угадал ли я вправду

⁵¹ Ф. М. Достоевски, Дневник писателя за 1876 г., март, гл. I.

что-нибудь в том, что написал о Корниловой и о чем потом размышлялся? Как раз случилось одно весьма благоприятное обстоятельство, доставившее мне скорую возможность посетить Корнилову и с ней познакомиться. И вот я даже сам был удивлен: представьте себе, что из мечтаний моих, по крайней мере, три четверти оказались истиною: я угадал так, как будто сам был при том... О, разумеется я кое в чем и ошибся, но не в существенном...“⁵² А тъкмо същественото е от значение за писателя при неговите старания да угади истината на характери и на вътрешни кризи. Външните обстоятелства могат да варират, без да накърняват силата и правдата на психологическите изводи. „С такива дарби на наблюдателя, фабулиста и възсъздателя на реалното, бележи А. Жиг, и ако се прибавят качества на чувствителността, може да се получи едиг Гогол, едиг Дикенс (и вие си спомняте навярно за началото на *Магазин за старини*, где то Дикенс също тъй се занимава с проследяване и наблюдаване на минавачи, за да продължи, след като ги е напуснал, да си въобразява живота им).“⁵³

Поучително в това отношение, като пример за фантазиране, при което писателят има чувство то да не се отклонява от истината, вярвайки в правдата на своите видения поради връзката им или сходството им със собствения опит, се явява стихотворението на Хайне *Die Wallfahrt nach Kevlaar* (Поклонение в Кевлар).

В една бележка към първото издание на това стихотворение Хайне разказва сам отгде е взел мо-

⁵² Ф. М. Достоевски, Дневник писателя за 1876 г., декември, гл. 7.

⁵³ A. Gide, Dostoïevski, Paris, (1923), 158.

тива.⁵⁴ Когато бил малък, той имал за съученик едно момче, което му разказвало постоянно как майка му го водила в Кевлар, в градеца с чудотворната икона на Богородица, как тя принесла на Богородица един крак от въськ и как от това се излекувал неговият болен крак. По-късно Хайне не срещал дълго това момче и го видял едва в последния клас на гимназията. Този път то му припомнило с усмивка онова чудесно излекуване, но прибавило същевременно малко по-сериозно, че би трябвало сега да пожертва пред иконата едно въсьчно сърце. Хайне узнал след това, че то страдало от нещастна любов. Години по-късно поетът пътувал по Рейн, между Бон и Гогесбург, и чул отдалеч познатата песен на поклонниците за Кевлар с нейния рефрен: „Слава на теб, Мария!“ Като се взрял в приближилата процесия, той открил забравения свой приятел, воден под ръка от майка си. Момъкът изглежда блед и болен.

Ето суровия материал, от който ще възникне мотивът. Възбудено от сцената с поклонниците, въображението се връща към спомените, после търси рамка и обяснение за единичния факт. Те не е трудно да се намерят. В стихотворението ни се рисува, първо, една измислена ситуация: майката стои на прозореца и гледа процесията за Кевлар, а синът лежи болен в леглото. Когато тя го кани да стане и погледне, той отговаря, че е толкова зле, че не вижда и не чува: той мисли за мъртвата Гретхен и сърцето му е препълнено от мъка. На повторната покана да стане и да идат в Кевлар, гдето Богородица ще изцери болното му сърце, той скланя. И ето ги двамата в процесията (майката,

⁵⁴ H. Heines sämtliche Werke, hrsg. von E. Elster, I, 527.

водейки сина) минават край Кьолн с познатата песен на уста. Значи поетът използва готовото впечатление, като мотивира бързо, лирически, без да очертава подробно предисторията. Нататък той обогатява развитието с ред нови елементи, подадени от странични наблюдения или съвсем свободно притъкмени. От наблюдение-спомен е даден епизодът за празника на храма: Кевларската Богородица е окичена тържествено, тя чака многото свои гости, дошли с въсьчни ръце, крака и сърца, и върши чудеса. Измислица по аналогия представя появата на болния момък в черква със сълзи на очи и с молитва на уста. Той моли Богородица да заздравя сърдечната му рана, той ѝ описва как страда за умрялата Гретхен, негова съседка в Кьолн. Такава измислица по аналогия представя и завършъкът на стихотворението. Майка и син спят в стаята. Майката сънува как Богородица е влязла с тихи стъпки, как е сложила ръка върху сърцето на сина ѝ и как после изчезва. Като се пробужда, майката открива, че болният е вече мъртъв: утринният светлик играе по бледните му страни. Тя вдига набожно ръце и пее тихо: „Слава на теб, Мария!“

Това стихотворение, гдето редом са застъпени гледищата на спомен и на измислица, може да ни даде критерий за разбиране процесите на изнамяне и при произведения, в които фактическото, реалното е дадено само от косвен опит. Както тук поетът в малък мащаб допълнява всичко психологическо и житейско, което не е налице в спомените, чрез опита си в други случаи, така при образи и фабули, подсказани от историята, той съумява да преведе от днес в миналото маса наблюдения, които обличат с плът голия скелет на сухите вестни и вдъхват живот на доловеното първоначално само с ума. Навсякъде тук въображението е разг-

вижено от силно настроение. Може да се каже и обратното: миналото се възкресява като настояще и като се запази от него всичко онова, което историческата критика не позволява да се модернизира, вдъхва му се пулсът на хората от днес, ако не и духът на самия автор, потънал в живо съзерцание на изчезналото. Така е имал намерение да постъпи напр. Яворов, когато се кани да обработи граматата си *Боян Магьосникът*: героят тук щял да излезе от героя на първата му грама, *В полите на Витоша*, гдето под маската на Христофоров се крие в много отношения самият автор. Мислете си, че Христофоров, наш съвременник, предявява кризата си и остава жив, мислете си го при това все същия като характер, само че пренесен няколко века назад, в една друга обстановка, и ето ви Боян, брат на цар Симеон.⁵⁵ Така постъпва и Вазов при своя *Паисий*. Само че, докато Яворов може да се движи по-свободно в рисунка на характер и съдби на Боян, понеже епохата му е по-слабо позната и контролата е главно психологическа, Вазов трябва да задоволи по-строги изисквания в зависимост от обстоятелството, че фигурата на Паисий ни е по-близка по време и духовният му мир по-пълно документиран чрез неговата „Славянобългарска история“. Всичко, което в малката поема указва на исторически колорит или на идеи и чувства на историографа от средата на XVIII век, почива на точни справки – било у Дринов, било у самия Паисий. В замяна картината на особена обстановка и на особена ситуация е дело на въображението-измислица, което улучва една възможна истина. Монахът в килията, възторжен и блед, както

⁵⁵ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 26.

пише приведен, обзет от патриотичен жар, своето сказание; както хвърля любовен поглед към довършения труд, вдига листовите и мълви своята проповед – това е догадка на поета, който си представя героя в конвенционална граматическа поза с един задушевен монолог на уста подобно на Пимен в *Борис Годунов* от Пушкин.

Всеки исторически роман, не по-малко и всяка историческа грама, стои пред тази двойна задача: да изобрази правдата на живота и на характерите, както тя е дадена в документите, но и да я изобрази такава, каквато документите не могат да я дадат: в нейните скрити вътрешни мотиви и в картини, които внушават илюзията на нещо познато и спомнено. Позната е думата на Talleyrand: „Най-съвършената история на Англия се намира според мен в историческите грами на Шекспир.“ Също тъй и сентенцията на Гонкур: „Историята е роман, който е съществувал (qui a été); романът е история, която би могла да съществува (qui aurait pu être).“⁵⁶ Би трябвало само да се прибави: историята дава миналото в един фрагментарен и претрупан вид, нищо цяло и свързано не изпъква там или ако изпъква, говори само на ума и буги най-общо представи за истината; романът или граматата, наопаки, внася ред и последователност, сближава разединеното, когато то показва вътрешно родство, съгласява в малко образи и в типични ситуации главните сили на епохата и говори на въображението с онази живопис на душите и на времената, която е присъща на картина от съвременния живот.

⁵⁶ Goncourt, Journal, I, 305.

4. ФАНТАСТИЧЕН РЕАЛИЗЪМ

Когато поетът поиска да напусне царството на опита, на историята и на всичко, което умът схваща като действителност, той намира убежище в бляновете, чиято първа подхрана е дадена от образите на народната приказка. Срещу прозата на живота и грубия реализъм на изкуството стои широката област на безпочвеното фантазиране, вродено тъй в нашата душа, както и инстинктът към наблюдение. И на най-високото стъпало на умствена култура, до което може да се издигне отделната личност, все остава жива потребността да се напуска от време на време светът на положителното, да се забравят законите на необходимостта и да се остави въображението да плете в будно състояние сънища, изпълнени с призрачни видения и свързани с тръпките на страха или възторга. Но за разлика от омагьосания свят на първобитния ум, гдето капризът на асоциациите отстранява всеки елемент на правдоподобие, както и всяко по-строго развитие на един основен мотив, при фантастиката в напреднали литературни епохи ние се натъкваме на художествен вкус и на усет за правда, които напълно задоволяват критическата мисъл. Въпреки всичко конвенционална в този измислен свят ние откриваме най-малко един психологически реализъм, способен да ни мери с фантазмагориите; и после образи и развития са винаги осмислени от становище на една главна концепция. Не остава никакво съмнение: тук твори не безпомощно въображение, а планомерна интуиция. Примири ли се още от самото начало с условностите, с баснословното, нататък ние има да се удивяваме само как в този свят на странното и невероятното са спазени принципите на човешкото и как

всичко става по силата на тъкмо онези основни закони, които наблюдението открива и отсам приказката.

Поезия и живопис прибягват неведнъж към този род въображение. Примерите за един „фантастичен реализъм“ са нещо обикнато дори в епохи на най-булгарен натурализъм и често един и същ автор, задоволявайки разни страни на своята духовна природа, след като е практикувал известно време социален реализъм, изнасяйки прозата на „живия ден“, се прехвърля в противоположната школа на мистиката, фантастиката или символизма, както е случаят при Ибсен, Хауптман и Метерлинк. Така и Шекспир може да разнообрази своето творчество, минавайки от царски грами със солидна историческа основа към грами-приказки, като *Сън в лятна нощ*, гдето се преплита изкусно митологията на гревните с призраците на англосаксонската демонология. Или Бьоклин, доказал такъв развит усет за правдата на ландшафта и на човешката фигура, вложил толкова спомену от видено и такива тънки наблюдения в своите композиции, не остава при мотивите, които му подсказва действителността, но минава в царството на бляновете, за да въплъти в нови картини класическите митове или да намери най-своеобразни форми за наследените от миналото фантастични образи. Оправдавайки този род фантастика еднакво, както и последователния реализъм, френският романист Роберт Франсис мисли:

„Трябва да се разбере, че в никой случай социалната действителност на момента, обстоятелството излагане на l'état civil, за което говори Балзак, когато създава *Човешката комедия*, не съставлява необходимо условие за изкуството на романиста и разказвача. Андерсен, Грим, романите на Марсе

Ауте, комедиите на Жан Апоуилх са актуални и въпреки това разработват излезли от мода мотиви, разгъват декори, които ни трогват тъкмо с вечните чувства, пробудени у нас чрез промяна на обстановката... Частно аз не съм ни най-малко сигурен, че писателите, които утре, след няколко седмици или месеци биха имали най-голямо влияние върху читателите, не ще се обърнат към най-старите „митове“ или към още по-баснословни картини. Ни една феерия не умира никога съвсем.⁵⁷

Как някои романтици от началото на XIX век усвояват едностранчиво метода, която Шекспир прилага в поменатата своя грама-приказка, и въздигат го пълен господар на духа фантастиката, неограничена от никакви скрупули на вкуса и на разума, това рисува най-добре Лудвиг Тик в новелата си *Живот на поети*. Своята естетика той влага в устата на Марло, съвременник на Шекспир, и Марло развива такива идеи за същността на творчеството:

„Когато човек, надникнал с духовно око в неизбродимите дълбочини на душата си, голови навсякъде неизмерима пролет, с всичките ѝ шарки, венец го венец; когато той види на една страна морето с бури и със сирени, на друга земересение и огън и променчивия образ на любовта да свети през хаоса и цял въодушевен реши в опияненото си сърце и каже: Аз искам да бъда поет!; тогава той се откъсва с този вик от природата, не признава повече нейните непотребни за него закони... и си построява едно свое царство, един нов свят. Как той живее в своето уединение, какво му се случва там, как се справя със себе си и с духовете, никой не трябва

⁵⁷ Robert Francis, *Souvenirs imaginaires* (1941), Avant-propos sur le roman et les événements actuels, 9-10.

да пита. Той е загубен за това, което хората наричат щастие, защото той си е наредил дом и градина в дълбочините на своя бяс; доброволно той се е отдал на подземните, загадъчни сили; чудесата на тайната му служат, за което пък и той след изтичане на времето им принадлежи изцяло, както в омагьосания свят на приказките – той, Фауст, заклинателят; и какво ще правят те с него, никой език не би могъл да каже. Но пролетта, която той извиква всред зима, чудните образи, послушни на неговия зов, виденията, които никнат из хаоса – мимо законите на природата, разбити със смел присмех – и с лилиени ръце досягат ангелските арфи и придружават с песни от небесните си рубинночервени устни омайните звуци на струните, така че и немите скали се отекват с език: тази подмладена, прояснена природа, която бедният човешки род получава от ръцете на загубените нещастници..., това спасение, възкръснало из Елизиум и Тартар, е причина, че хората намират смисъл да живеят, то обединява и свързва държавите, както и миналото с бъдещето... Но три пъти горко на Фауст... Духовете, които му бяха услужливи приятели, го дебнат по стъпките му като убийствени врагове, светът го отблъсква, небето не го признава, бездната и хаосът са зинали да го погълнат в своята паст... Като прокудената Юнона виси той постоянно между земя и небе и никога няма да се чувства дома си в едно от двете царства.⁵⁸

Тъкмо защото известни драматици от века на Елисавета (Марло, Грин и Пил) биват силно завладени от въображение и страсти и не искат или не желаят да внесат в творчеството и в живота си уравновесяващата контрола на разума, ние виждаме как те не създават нищо издържано, нищо трайно; и в това отношение последователите им

⁵⁸ L. Tick, *Dichterleben* (1826).

от 9-ва века по-късно в Германия страдат от същите пороци.

Там, гдето фабулата на произведението се заема наготово от традицията, книжна или устна, там усилието на поета е насочено към един вътрешен реализъм, който трябва да ни мери с всичко невероятно на външното. Срещу фантастиката в приключения и сцени стоят правдата на характеристиките и дълбокият човешки интерес на това, което става. Волфрам фон Ешенбах, средновековният немски епик, взема сюжета на своя *Парцифал* (около 1210 г.) от едноименната французка поема на Кретиен де Троя, както този на свой ред черпи мотивите си от скитнишките народни романи и балади. Но какъв сърцеведец и философ е Волфрам! Фантастичните рицари той схваща като хора на своето време, влага в тях своята собствена душа, своята религиозна вяра и своите житейски идеали, така че, свикнали веднъж с рицарските доспехи, с вълшебните замъци на Грал и с чудесата в двореца на Артур, ние следим с такова живо чувство перипетиите в съдбата на Парцифал, като че се касае за един съвременен герой и за преживявания, доловени от личен опит. Същата психологическа правда ни обляхва и от поемата на Готфрид фон Страсбург, *Тристан и Изолда* (около 1200 г.). Макар приключенията ѝ да са често пъти приказнични и цялата сага да ни отвежда доста далеч от всичко историческо, в основата си това е един любовен роман, който разкрива необикновено правдиво и поетически страстите на двете главни лица. Готфрид заема от своя предходник един такъв приказничен символ, какъвто е избухването на любовния жар веднага след вкушване на вълшебното питие, дадено в шишенце от майката на Изолда. Но и да нямаше нищо от този чудесен елемент, пак историята не би пострадала ни най-малко, понеже ав-

торът си е дал труд да подготви по най-естествен начин зараждането на престъпната любов. Готфрид има развит усет за движенията на човешката душа и застанал на становището на художествения реализъм по отношение на характеристиките, се проявява като такъв познавач на женското сърце, какъвто много по-късно в историята на романа, едва в XVIII и XIX век, е Абат Прево (*Манон Леско*), Гьоте (*Родство на душите*) или Толстой (*Ана Каренина*). Изхождайки от условното на сюжета, което трябва да се вземе като факт, той си поставя за задача нататък да стои на почвата на възможното и нахвърля една рядка по психологично вникване картина на чаровното, неугържимото и пагубното в едно любовно увлечение.

Данте в *Божествена комедия* и Сервантес в *Дон Кихот* отиват още по-далеч в това изкуство да съчетават фантастика и реализъм. Просто удивително е как Данте, който споделя толкова богословски, философски и социално-политически идеи на средните векове и който заема от своите предходници темата на едно пътуване до отвъдния свят с всичките ѝ легендарно-апокрифни и есхатологични подробности, съумява да прояви една изключителна оригиналност като психолог-реалист, като портретист на най-разнообразни индивидуалности. Той е първият писател на средните векове, казва М. Палеолог, който вижда у човека не едно абстрактно същество, съставено от способности, от добродетели, от пороци, но една жива и сложна действителност, една личност, у която желания, страдания, радости играят толкова роля, колкото и умът или мечтателността.⁵⁹ Нищо по-прав-

⁵⁹ М. Paleologue, Dante, 194.

диво, външно и вътрешно взето, от образи като Уголино, Каччагуида, Сорделло, св. Доминик, св. Франциск Асизки и т. н.; те са тъй изразителни в чертите си, в страстите и характерите си, макар и да са дадени върху фона на ада, чистилицето или рая и в свързка с чудни видения. Така и Сервантес може да заеме от средновековните рицарски романи концепцията си за странствания и подвизи на героя си с всичко невероятно на маниите му, но в замяна той проявява необикновена мощ на наблюдението и вживяването, така че като битописец и като художник на психологически проблеми той търси равен на себе си и по-късно. Нравите на една страна, Испания, и вечните типове на идеалиста и материалиста в тяхната символична противоположност той схваща с чудно пророческо умение. Дон Кихот на високите блянове и на хуманните чувства и Санчо Панса със своя трезвен поглед и егоистична философия на живота изпъкват за въображението ни най-отчетливо и живо въпреки всичко несъобразно на известни епизоди, което трябва да се взема в чисто условен смисъл.

С оглед към епическите произведения, които почиват на народната устна традиция, без да запават нейното авторско безличие, ние трябва да кажем: по-малко наивен и още по-свободен в това претълкуване на мита, на приказката, на фантастичното се показва съвременният поет. Пътешествието в света на нереалното, както го долавя въображението на простия народ, е за него само повод да разкаже нещо за себе си, да прикрие романтиката на собственото си сърце зад романтиката на колективното творчество. В своята „лирико-фантастична“ поема Вазов ни увежда някак съвсем сигурно *В царството на самогивите*, за да пос-

тави своята личност в центъра на пъстрия рой крилати същества и изчезнали герои и да намери пътем повод за сантиментални излияния или за малки поетически дисертации върху злободневни въпроси. Тези вили, самогиви, русалки, змейове, които го насита ни са познати от приказки и песни, се явяват сега някак по-реални и макар да се носим над планини и гори в потайно време, при сребърната светлина на месеца, ние виждаме всичко сякаш в пълно дневно осветление. Така възкръсват пред нас и легендарните образи на Самуил и Крали Марко, за да ни внушат носталгия за величието, бурите и простите нрави на миналото. Поетът се чувства отвлечен от шума и суетата на съвременното, той е уморен от напразни тревоги и ламти за нови сили, за освежение на душата си. Пред омагьосания му поглед се мярка светлото царство на фантастичното предание и той влиза там със своя „паспорт“ – вдъхновението:

Поздрав, песни простодушни,
Поздрав, приказки гремливи,
Вам поверия въздушни,
Вам преданья мъчаливи,
Вам загадъчни създания
На фантазия мъглява –
Днес пеецът ви се кланя,
Царството ви посещава...

Поетът е узнал за този „безпределен мир от образи безплътни“ още в детинство, когато прехласнат се е заслушвал в чудния разказ на старите и когато сънят му тъй често е бил населяван със смътни блянове. Въображението е разровило сега спомените и е придало нов блясък на избледнелите образи. Към това въображение поетът може да се

обръща с подкана да направи то своята волна раз-
ходка в един далечен мир, гдето

Картата за теб е лишна
И компас не е потребен.
Теб отворен е ефира,
чудното непостижимо,
Там, де мисълта се спира,
Ти фърчиш неустрашимо.

И ако сухи умове, утилитаристи и неумолими
реалисти сочат на поета като теми за вдъхнове-
ние теглата на народа и го напътват към тенден-
ция и сатира, той има за тях отговор: нека всичко
това бъде мотив за вашата поезия, мотивите на
моята аз търся другаде –

В самотийте, в лесовете,
В творчески блян на народа,
В тайний мрак на вековете,
В неначетата природа.

Как поетът смогва да прикрие лиризма на соб-
ствените си преживявания и да внесе множество
субективни черти в един привидно тъй „обективен“
мир, това посочихме вече.⁶⁰ И че въпреки тази
двойственост на нагледите не се чувства никак-
ва дисхармония в илюзорната картина, говори са-
мо в полза на поетическата инвенция у Вазов. Така
и приказният свят на А. Каралийчев въпреки всич-
ко наивно и фантастично, заето от народната при-
казка и пригодно към афективния живот на дете-
то, отразява един строго индивидуален начин да

⁶⁰ Срв. по-горе.

се фабулира заедно с един сърдечен тон на вживя-
ването, който придава някакъв особен, магически
реализъм на неща и лица. В стилизация и хуморис-
тично осветление на характерите или в развой на
интригата авторът загатва в много по-голяма сте-
пен своето становище и своя вкус, отколкото би
могло да се подозира.⁶¹ Върховете на подобно твор-
чество с най-смело преобразяване на колективния
фантастичен свят в едно лично поетическо виде-
ние и със сантиментално потапяне в мистически-
те отношения всред природата откриваме в при-
казките на датчанина Андерсен.

Но въображението на художника не се ограни-
чава всякога с образите на народната фантасти-
ка и често постъпва творчески не само в психоло-
гическо, но и в чисто живописно отношение. Класи-
чески пример за изобретателност в тази посока мо-
же да служи Бюклун. Неговите кентаври, nereиди,
тритони, сатири и нимфи са плод на едно твърде
пластично и същевременно оригинално въображение,
което успява да насели морета и лесовете със създа-
ния, никнали от лично митическо съзерцание. Не-
говото наблюдателно око възприема явленията на
природата с необикновена точност и когато после
стане нужда да се намери тази или онази черта,
този или онзи мотив, който най-добре подхожда за
дадена концепция, паметта ги доставя в най-ясни
очертания. Така този натуралист във фантасти-
ката подбира градивото за своите видения всяко-
га от опита и колкото странни да се виждат ми-
тичните му същества, техните пропорции или еле-
менти отговарят всякога на действителността.

⁶¹ Срв. моя очерк „Приказният свят на Каралийчев“, Бъл-
гарска мисъл, V (1930), 645 нт.

„При разходки той виждаше образа на всяко растение, виждаше всяка пеперугка и птица в техния строеж, тяхното движение и тяхната багра и в края на краищата беше така способен да изнамира най-комплицирани групи растения или типове животни, че всеки трябваше да вярва, че те са рисувани от натура.“⁶² Той нанася в картините си цветя, за които едва после узнава, че те наистина съществуват, или придава произволно на един вид морски птици багра на главата, за която много по-късно добива от компетентни лица уверение, че наистина не е нещо фантастично, а съществува някъде. По същия начин неговите морски жени имат рибни опашки, които не се срещат въобще, но въпреки това сочат най-естественото нещо на света... Мислете си, казва по един сроден повод още Ръскин, че всичко което тези мъже (великите художници) виждат или чуват в течение на цял живот, трупат го в паметта си като в някакъв голям магазин, обхващайки, ако са поети, и най-слабата интонация на сричките, чути в началото на живота си или ако са живописци, и най-малките отсенки на гънките на плат или изгледа на листа и камъни; и над цялото това неинвентаризирано, неизмеримо съкровище се носи замечтано и като насън въображението, за да съединява всеки миг тъкмо такава група образи, каквато е потребна.“⁶³

Характеризирайки творческата сила на поета и цитирайки познатата максима: *Nihil in intellectu quod non prius fuerit in sensu*, Рему де Гурмон казва: „Въображението е по-богато от паметта, но това богатство се отнася само до новите комбина-

⁶² Fr. v. Ostin, Böcklin, Leipzig (1913), 37.

⁶³ Ruskin, *Modern Painters*, IV, Chap. II.

ции, които се налагат на елементите, гоставени от паметта. Човек не може да създаде нито един атом материя, нито един атом идея. Цялата литература на въображението почива, както положителната литература, както науката дори, на действителността. Но тя е освободена от всяка грижа за абсолютна точност, бидейки подчинена само на онази относителна точност, която наричаме обща логика; а законите на тази обща логика са твърде еластични, за да допускат *Божествената комедия* или *Пътуването на Гъливер*.“⁶⁴ Или, както бележи романистът Андре Мороа: „Художественото творчество не е творчество ex nihilo. Лесно би било да се покаже, че най-странните разкази, тези, които сочат най-далеч от реалното наблюдение, като *Пътуването на Гъливер*, *Приказките* на Едгар По, *Божествената комедия* на Данте или *Ubu-roi* на Жаргу, са създадени от спомени тъкмо тъй, както чудовищата на Винчи или дяволите по капителите на колоните са построени с помощта на човешки и животински черти...“⁶⁵

Оригиналната, индивидуалната фантастика в поезията следва метода на живописца и на скулптурата. Тя изхожда всякога от точно изучени и вярно възпроизведени основни елементи, за да ги групира незабелязано за читателя в невъзможни съчетания, които стават някак правдиви за въображението му; или пък, създава отначало типове и положения в пълна хармония с действителността, накрай пък тя се отклонява незабелязано от нормалното или невъзможното в живота и убежда сцени, които свидетелстват само за любов към хипотеза-

⁶⁴ R. de Gourmond, *Le Problème du style*, 124.

⁶⁵ A. Maurois, *Tourguéniev*, Paris (1931), 196.

ма, към смелите скокове и към сензационното. За да постигне власт над читателя, необходимо е авторът да притежава две ценни качества: от една страна, той трябва да познава основно човешката природа и особено всички изключителни и подсъзнателни нейни прояви; от друга страна, той трябва да има въображение, способно да придане на всичко странно и тайнствено най-естествен вид, както и да комбинира така отделните мотиви в една сложна история, че навред да личи строга необходимост. Несъмнено този естествен вид и тази необходимост не издържат критиката на трезвения ум; но тъкмо защото умът е подчинен на настроението и защото това настроение се поддържа от оживелия в магическо осветление измислен свят, у нас не изпъква никакво чувство за диспропорция или фалш. Четейки историите на Хофман или на Едгар По, ние можем да се убедим колкото много пресметливост има в измислицата и каква роля се пада на внушението. Хофман изхожда винаги от неща, дадени в ежедневния опит, той навърля най-напред картини, които отговарят на точно наблюдение. Нагледността на образите подкупва въображението на читателя до толкова, че поетът може нататък да напусне почвата на действителността и да влезе в царството на духовете, всичко, което става тук, е схванато твърде пластично и понеже авторът бие тъкмо на онези инстинкти, които са най-малко подчинени на разума, той скоро ни кара да следим с притаен гръх и с опънати нерви невероятните приключения. Така е в *Златното гърне* или в *Дяволския елексир*.

Също такава склонност към гротеската и ужасното изпъква и в разказите на Едгар По. Дали защото авторът на *Златния бръмбар*, на *Двойното убийство* и на *Откраднатото писмо* страда от

ипохондрия и *delirium tremens*, или защото той се отличава с особен усет за всичко необикновено и загадъчно както в нравствената, така и в мъртвата природа, но у него има ясно подчертана тенденция да създава тайнствени проблеми, които поглъщат във висока мяра интереса и чувството. Спечелил почва за въображението чрез определени образи или загадки, той разкрива планомерно и с всички фокуси на внушението задачата си; той ни прекарва през вратоломни пропасти, сродява ни с мистиката на неодолимата природа, вади ни на показ чудовищни характери и накрай, след като любовитството е възбудено до висша степен, дава ни най-простата и твърде естествена развръзка. Това са сякаш халюцинации, които имат своето разумно основание; фантоми и случки, които са взети от действителността – толкова обрисовка и анализа отговарят на онова, което сме навикнали да срещаме в най-реалистични изображения.

Подобен пример (*Всеки с химерата си*), но без всеки помисъл да се действа на нервите, откриваме и в малките *Поеми в проза* на Бодлер, гдето видението-символ е добило такава изразителна сила:

„Под едно огромно сиво небе, всред едно прашно поле без път и без трева, където не растеше дори ни бодил, ни коприва, аз срещнах много хора, които вървяха приведени.

Всеки от тях носеше на гърба си по една грамадна химера, тежка като чувал брашно или възлища или като оръжието на римски пехотинец.

Но чудовищното животно не беше мъртво бремe; наопаки, то обвиняваше и притискаше човека с еластичните си мощни мускули; впишваше се с двата грамадни нокътя в гърбите на тозова, когото яздеше; а баснословната му глава се издигаше над челото на човека като страшния шлем на войника от древността, с който той плашеше враговете си.

Аз запитах едного от тези хора накъде отиват така. Той ми отговори, че не знаят нищо ни той, ни другите, но очевидно отиваха някъде, защото ги тласка някаква неумолима нужда да вървят.

Имаше още едно любопитно нещо: никого от тези пътници не гразнеше свирепото животно, увиснало на шията му и прилепено на гърба му; сякаш всеки от тях го смяташе като своя неразделна част. Всичките тези уморени и сериозни лица не изразяваха никакво отчаяние – под купола на спленинечното небе, с крака, потънали в праха на една земя, печална като небето, с физиономия на хора, осъдени вечно да се надяват.

Шествието мина край мен и изчезна в атмосферата на хоризонта, там, където кръглото лице на земята се крие от любопитния поглед на човека. И няколко минути аз се мъчих да отгатна тази тайна; но скоро непреодолимата апатия ме завладя и аз се почувствах много по-обременен, отколкото бяха тези хора от своите химери.⁶⁶

Фантастиката тук цели да ни внуши чрез един оригинален, алегоричен образ идеята за неумолима съдба, за жестока орис на човека, както я схваща разочарованият поет-фаталист.

Нека прибавим най-сетне, че фантастиката има своя законен дял и в чисто исторически или натуралистически картини, щом тя отговаря на субективната вяра или преживяванията на лицата. Призракът на стария княз в *Хамлет* или виденията на Банко в *Макбет* са оправдани като психологически реализъм досущ тъй, както и бълнуванията на нещастното сираче в *Ханеле* от Хауптман. Не е ли истина, вътрешна истина този призрак на смъртта с ангелски криле и с меч и цветя или те-

⁶⁶ Ш. Бодлер, Поеми в проза, прев. Ив. Радославов, 11.

зи картини от Библията и народната приказка, оживели във въображението на болното дете, унесено в треска? Тачейки външната житейска правда, поетът е властен да усвои свободно фантастиката на съвременния човек, когато тя се изживява в душата му, и да я изобрази правдиво; или, наопаки, той може да застане на почвата на преданието и да обработва сагите на миналото с всичката им външна фантастика, като мотивира реалистично само вътрешните преживявания. Последната метода се практикува едновременно и в средните векове, при *Парсифал* или *Песента за Нибелунгите*, и в епохата на новоромантизма, когато Фридрих Хебел напр. взема сагите за *Гигес* и за *Нибелунгите* и ги прави създ на своите психологически и философски идеи, без да бута фантастиката.⁶⁷

5. ТИПИЧЕН СИМВОЛИЗЪМ

При тези последните грами ние се натъкваме обаче и на нещо по-друго, отколкото на съблюдаване вътрешните закони на човешката природа. Светът на митовете, сагите и приказките е схванат там не като нещо само за себе си, като нещо еднично и исторически ограничено, което може да бъде осмислено от становище на съвременните понятия, а като нещо типично, като нещо, в което се извяват безброй подобни отношения и характери. Заг конкретния случай на конфликта между Кандаулес и Родопе в *Гигес* или на трагичната съдба на *Нибелунгите* поетът съглежда проблеми от общочовешко естество, които могат само твърде не-

⁶⁷ Срв. Fr. Hebbel, Tagebücher, IV, 263.

пълно и неясно да намерят своята отвлечена формула. Още в момента, когато се натъква на своята фабула за индийския княз у Херодот и у Платон, Хебел чувства, че тук има нещо повече от „един анекдот, който, модифициран, е необикновено годен за трагическа форма“, но това „повече“ му се изяснява само постепенно: едва когато той е към края на драмата, изпъква ненадейно за негово собствено удивление „като остров от океана идеята за нравствеността, която обуславя и обвързва всичко“. Хебел не е от онези, които обичат да наливат ново вино в стари мехове; той не гържи много и за чисто исторически грами, които изчерпват съдържанието само на една епоха и не откриват никакви изгледи към нещо от по-рано и по-късно; обаче тук той мисли, че е намерил възможност да обработи един гревен мит, без да изхожда от абстрактни идеи за смисъла на историческия процес, тъй като сам по себе си митът нашепва този смисъл, и после – че е решил задачата си само в твърде условен смисъл като историк, именно в този, в който Гьоте може да смята своята *Ифигения*, своята прикрита изповед, историческа грама. Случаят у Херодот и Платон е разбран като съсъд за едно много по-широко съдържание, като един от онези факти на живота, в които се оглежда цяла съдба и цяла епоха. Ако Хебел следователно настоява, че всяко изкуство, особено драмата, има символическа стойност,⁶⁸ той мисли само, че изкуството не изобразява единичното като частица от битието, а като знак за цялото битие, т. е. като образ или случай, гдето законът на историческото развитие,

⁶⁸ Fr. Hebbel, Mein Wort über das Drama (1843); Vorwort zur „Maria Magdalene“ (1844).

законът на необходимостта, на вечното е намерил своя конкретен израз. Във всяка грама трябва да има според него много философия, цяла метафизика; никога обаче тази философия не бива да се свежда към отделни сентенции, вложени в устата на героя, а трябва да прозира като скрита светлина, като едва доловено откровение – от всяка сцена и от всеки характер. Така временното, националното и индивидуалното се превръщат чрез изкуството в нещо всеобщо, което може – все чрез медиума на изкуството – да придобие и практическо значение: „да обоснове по-дълбоко съществуващите човешки институции, били те политически, религиозни или нравствени“, като покаже тяхното истинско разумно значение.

Несъмнено така доктринерски не може да бъде схваната задачата на изкуството. Хебел прави грешка, като издига до норма на творчеството своя личен идеал за едно типично изображение на нещата. Но той е прав, като указва на един от възможните способности за възсъздаване на света и хората, като сочи на онези по-широки перспективи, които могат да бъдат разкрити в областта на идеите или на образите и настроенията чрез характерни специални случаи. Тъкмо в това се състои дейността на онзи род въображение, което можем да наречем „символическо въображение“ или което води към един „символически реализъм“.

Между символизъм и фантастика, както и между символизъм и натурализъм, са възможни често най-органически съчетания. *Потъналата камбана* на Хауптман и *Мария Магдалена* на Фридрих Хебел ни представят добър пример за това.

В *Мария Магдалена* ние имаме собствено една „буржоазна грама“ от рода на тези, които в немс-

ката литература на XVIII век са застъпени най-добре чрез *Емилия Галоти* на Лесинг и *Коварство и любов* на Шилер. Само че, докато Лесинг и Шилер извеждат трагическата участ на лицата от конфликта на два различни светогледа, на две различни среди, аристокрация и гражданство, Хебел стои в рамките на едно единствено съсловие, рисувайки раздвоението между индивид и среда като резултат от порочния морал, грубите нрави и жестокостите, предразсъдъци на тази среда. Сюжетът е почерпан от действителния живот, авторът обработва характери и интрига, подказани в голяма степен от преживени факти. „Аз видях, пише Хебел, как потъмня цялата честна къща, когато стражарите отвеждаха лекомисления син, аз бях дълбоко покъртен, когато видях дъщерята, която ми прислужваше, да си отгъхва пак.“⁶⁹ Той е поверник на страданията на тази дъщеря, прототип на героинята, и той чувства живо как момичето изневерява на себе си и сгрешава, после бива погритнато и върви към смъртта все поради тиранията на отживели, но пуснали як корен в умовете възгледи. Притегнал към тази преживяна история черти на сродни характери и спомени от бащината си къща, Хебел създава една социална трагедия, която е вярно огледало на немската буржоазия от началото на XIX век.

Мария Магдалена (1843) ни увежда в семейния кръг на столаря Антон. Тук царуват най-патриархални нрави и най-сурови понятия за чест и дълг. Дъщерята Клара е любила някога секретаря Фридрих; но той е отпътувал и тя, за да му отмъсти и да избегне присмеха на хората, се сгодява за човек,

⁶⁹ Fr. Hebbel, писмо от 23.II.1863.

когото не обича – писаря Леонард. Фридрих се връща; той не е изневерил вътрешно. И ето Леонард иска да попречи да не би Клара да се обърне пак към Фридрих: той иска от нея да му се обвърже, като му направи най-голямата жертва, която може да даде една мома. Клара скланя: нали тя му е зогеница и той ще я вземе рано или късно? Обаче, сторено това, Леонард се отвърща от нея, понеже му се открива изглед за по-добра женитба; и той се ползва от първия сгоден случай, за да се оттегне – от арестуването на Карл, брат на Клара, обвинен в кражба на скъпоценности. Майката след всичко ляга болна и умира. А майстор Антон кара дъщеря си да се закълне над гроба ѝ, че тя няма поне да опетни като брата си честта му. Безсилна да загържи Леонард, посрещната с укор и от Фридрих (който като мъж не могъл да понесе това да води мома с похитена чест под погледите на съблазнителя), Клара прибегва към доброволна смърт. На сцената остава само старият столар, едва сега съзнал колко жесток е бил сам и колко неразбран е светът наоколо.

Драмата като картина на това, което става под напора на груби инстинкти в една низка среда, е предтеча на по-късния натурализъм. Но Хебел не споделя идеологията на тази школа и застъпва тъкмо противоположни възгледи върху драматическото изкуство. От една страна, той държи тук на правдата, на вярното изображение на живота; нему е противно всяко тенденциозно украсяване, всяко сантиментално окарикатурване на характерите. „Мое то намерение – казва той при завършване на произведението – беше да обнова буржоазната трагедия и да покажа, че и в един ограничен кръг е възможен съкрушителен трагизъм, ако само

се разбира как той трябва да се изведе от подхонните елементи, присъщи на този кръг. Обикновено поетите, когато се унизят да напишат една буржоазна трагедия, грешат, като приписват прекалена чувствителност или пък най-глупава ограниченост на тези груби и основателни хора и ги представят като двоинствени същества, които не се срещат никъде.⁷⁰ Потребен е значи реализъм при изобразяване на душевните състояния и точно съобразяване със социалните условия, които водят към такива характери. От друга страна, Хебел съзира зад всичко временно, местно и случайно в една такава картина на нравите нещо по-общо, което ни отвежда в царството на идеите; за него тук се открива цялата философия на историята или най-малко смисълът на световноисторическия процес, изживяван в наши дни. „Човекът на нашето време иска не нови и нечувани институции, както го обвиняват, той иска само една по-добра основа за съществуващите, иска те да не се градят на нищо друго освен на нравственост и необходимост, така че да се замени външната опора, на която те са се държали досега, с вътрешния център на тежестта, от който те могат да се изведат напълно.“⁷¹ Трудното при художественото творчество е тъкмо там – да се имат предвид тези големи проблеми, без да се накърнява никак житейската и психологическата правда в гаген сюжети. „Касаше се при тази грама, казва Хебел, да се въздейства чрез простата картина на живота и да се избягнат всички странични мисли и рефлексии, несъвместими с изобразените характери. Това обаче е по-мъч-

⁷⁰ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 324 (4.XII.1843).

⁷¹ Fr. Hebbel, Vorwort zur „Maria Magdalene“ (1844).

но, отколкото се мисли, ако човек е навикнал да довежда явленията и образите, които създава, всякога във връзка с идеите, които те застъпват, и изобщо с целостта и дълбочината на живота и на света.“⁷² Така той се пази да не се сгорещява във време на работа и да не поглежда извън рамките на картината, за да внася там неща, които не подхождат вътре, „макар тъкмо тези неща и да са онова, което най-много го привлича“.

И така: едно литературно произведение може да стои на почвата на действителността, да никне от точно определени факти на личния опит, да указва на нещо ограничено в живота и все пак да получи някакво по-широко значение. То се явява документ на един реализъм, който съумява да съгласи в конкретните образи и събития толкова общи черти, че мисълта ни без мъка минава от частното и индивидуалното към родовото. То ни посеща за съзерцанието на Барес в минути, когато той се опитва „да гледа на лицата малко отвисоко“, за да види „типа, на който те са символ и за който те дават идея“.⁷³ Схванали всичко в един духовен портрет като специален случай, ние чувстваме същевременно, че тук се крие една по-дълбока истина, която се повтаря безброй пъти и може да бъде изобразена по много начини. Заглавието на грамата *Мария Магдалена* указва тъкмо на това повторение, на вечната история на разкаяната грешница всред едно фарисейско общество. И доколкото определен образ посеща за такива истини, доколкото събитие то може да се превръща в нарицателно, доколко ние говорим за типове. *Хамлет* и *Дон Ки-*

⁷² Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 324.

⁷³ M. Barres, Mes cahiers, I (1909), 34.

хот имат тъкмо това типично значение като представители на разядливия скептицизъм и на безкритичния идеализъм.

Писателят може да създава синтетични образи и да решава общи проблеми дори когато изхожда от определени лица и частни факти. Творчеството означава тогава за него възлизане от случайно до към закономерното; то иска да има стойност на разширено познание и на нравствен урок. Достоевски напр. си поставя за цел да ни обрисова в своите *Бесове* руското либерално и революционно движение от 1860-1870 г. с всичко „утопично“ на идеите за ново устройство на човешкото общество, с всичко, което в неговите очи е духовна епидемия, способна да доведе до социална катастрофа. И тъкмо защото се кръстосват така наблюдения с предвзети идеи, налице са някои енигматични положения и грешки, които се хвърлят рязко в очи. Достоевски сам признава в *Дневника* си от 1873 г.:

„Некоторые из наших критиков заметили, что я, в моем последнем романе „Бесы“, воспользовался фабулой известного Нечаевского дела; но тут же заявили, что собственно портретов или буквального воспроизведения Нечаевской истории у меня нет; что взято явление и что я попытался лишь объяснить возможность его в нашем обществе, и уже в смысле общественного явления, а не в виде анекдотическом, не в виде лишь описания московского частного случая. Все это, скажу от себя совершенно справедливо. До известного Нечаева и жертвы его Иванова в романе моем я не касаюсь. Лицо моего Нечаева, конечно, не похоже на лицо настоящего Нечаева. Я хотел поставить вопрос, и сколько возможно яснее, в форме романа, дать на него ответ: каким образом в нашем переходном и удивительном современном обществе возможны – не Нечаев, а Нечаевы, и каким образом мо-

жет служить, что эти Нечаевы набирают себе под конец Нечаевцев?“⁷⁴

Вече три години по-рано, работейки над *Бесове*, Достоевски пише на 20 октомври 1870 г. в същия дух:

„Одним из числа крупнейших происшествий моего рассказа будет известное в Москве убийство Нечаевым Иванова. Спешу оговориться: Ни Нечаева, ни Иванова, ни обстоятельства того убийства я не знал и совсем не знаю, кроме как из газет. Да если б и знал, то не стал бы копировать. Я только беру совершившийся факт. Моя фантазия может в высшей степени разниться с бывшей действительностью и мой Петр Верховенский может несколько не походить на Нечаева; но мне кажется, что в пораженном уме моем создалось воображением то лицо, тот тип, который соответствует этому злодейству...“

И Достоевски излага как схваща героя – като комическо лице – и как той трябва да бъде само „аксесоар и обстановка“ за дейността на другото лице, главния герой на романа, Ставрогин, който му се рисува като трагическа личност. „Я сел за пишу об этом лице потому, что слишком давно уже хочу изобразить его. По моему мнению, это и русское и типическое лицо. Мне очень, очень будет грустно, если оно у меня не угадается. Еще грустнее будет, если услышу приговор, что лицо художьное. Я из сердца взял его. Конечно это характер редко являющийся во всей своей типичности, но это характер русский (известного слоя

⁷⁴ Ф. М. Достоевский, *Дневник писателя* за 1873 г., XVI.

общества). Что-то говорит мне, что я с этим характером справлюсь. Не объясняю его теперь в подробности; боюсь сказать не то, что надо. Замечу одно: Весь этот характер записан у меня сценами, действом, а не рассуждениями; стало быть, есть надежда, что выйдет лицо.⁷⁵

Нищо не потвърждава толкова експерименталния характер на лица и събития в романа, колкото несигурността или колебанието на автора за правдата в някои случаи. Достоевски изпитва известен страх за продължението на романа и за героя си Степан Трофимович Верховенски, той изповяда в писмо до А. И. Майков от 14 март 1871 г.: „Боже, как я боялся и боюсь... А за дальнейшее – просто в отчаянии, справлюсь ли... Бенефис Степана Трофимовича будет в 4-й части: тут будет преоригинальное окончание его судьбы. За все другое не отвечаю, но за это место отвечаю заранее. Но опять повторяю: боюсь как испуганная мышь. Идея соблазнила меня и полюбил я ее ужасно, но слажу-ли, не изгавняю-ли весь роман, – вот беда!“⁷⁶ Романът се печата вече в началото си, когато Достоевски изказва тези съмнения над продължението в проект. Той няма тук сигурността, която ни е засвидетелствана от самия него в 1863 г. за романа *Игрок*, гдето за главното лице се има най-ясна представа („Это лицо живое – весь как будто стоит передо мною“).⁷⁷

За този род типичен реализъм някои усвояват и термина символизъм. Така е напр. у Гьоте. Привикнал да наблюдава спокойно и със студен ум нещата, той остава поразен във време на пътува-

⁷⁵ Ф. М. Достоевский, Письма, II (1930), 288. Срв. и писмото до Страхов от 21 окт. 1870 г., ц. с., II, 294.

⁷⁶ Ф. М. Достоевский, Письма, II (1930), 332-333.

⁷⁷ Ф. М. Достоевский, Письма, I, 336.

не, че някои неща му правят по-силно впечатление и го засягат сърдечно..И когато той се замисля, за да си даде сметка върху този ефект, открива „за свое собствено удивление“, че това са неща „символични“, т. е. „те са еминентни случаи, които стоят със своето характерно разнообразие като застъпници на много други, включват в себе си известна цялост, извикват известни редици, възбуждат сходно и чуждо в духа ми и така, външно и вътрешно взети, имат някакво единство и всеобщност“.⁷⁸ Шилер, подвземайки мислите на приятеля си по този въпрос, намира, че поетическите натури имат всякога потребност да търсят дълбочините на всички явления и навсякъде да откриват цялата човештина; и ако предметът им се стори незначителен, без съдържание, тяхната „идейна способност“ ще се опита да го схване откъм неговата „символична страна“, за да направи напр. един индивид без значение говорна тръба на човечеството. Според това за поетическото изображение е важен не предметът сам по себе си, както е наклонен да мисли Гьоте, а духът на поета. „Празната или пълната на съдържанието лежи в последна точка по-скоро в субекта, отколкото в обекта.“⁷⁹ Доколкото поетът остава при конкретно даденото или се издига над него, получава се ту реализъм и натурализъм, ту идеализъм и фантастика. „Две условия са съществени за поета и художника: да се издигне над действителността и все пак да остане в границите на конкретното. Където двете са налице, там има естетическо изкуство.“⁸⁰ Напусне ли се

⁷⁸ Гьоте до Шилер, 16.VIII.1797.

⁷⁹ Шилер до Гьоте, 7.IX.1797.

⁸⁰ Шилер до Гьоте, 14.IX.1797.

не само действителността, но и всичко конкретно, отива се до идеализъм или ако разумът е слаб, до фантастика; остане ли художникът по силата на своята природа при конкретното, той става реалист, а ако му липсва въображение – и натуралист („knechtisch und gemein“ според Шилер, понеже терминът натурализъм му е чужд). Но и в двата случая той не е истински художник (не е „aesthetisch“ според Шилер).

Истинското изкуство за немските класици от края на XVIII век е типично или символично. Очевидно обаче те придават така на понятието символ твърде широко значение, щом и реализмът на *Вертер* с неговата картина на сантиментализма, и реализмът на *Коварство и любов* с неговата социална критика – все нещо твърде преходно – могат да бъдат взети за примери. В същия дух и Хелбел казва в 1846 г.: „Високите натури имат предимството да виждат света с всичките му подробности, всякога символично.“ Всъщност символизмът на тази теория е само обикновен типичен реализъм, а символизмът на онези примери – само обикновен реализъм, в една от многото негови исторически форми.

На едно по-високо стъпало ни издига символизмът на *Фауст*. *Фауст* е Гьоте; но *Фауст* е и нещо много повече: той е и магьосник от XVI век, и мислител от XVIII век, и философ от всички времена. За своята автобиография Гьоте мисли, че тя излага не само единични факти, но съдържа и някои по-обща наблюдения, потвърждавала една по-висока правда. „Аз мисля, говори той, че в съчинението са вложени някои символи на целия човешки живот. Нарекох книгата си *Поезия и правда*, понеже тя се издига чрез по-високи тенденции над сферата на обикновената реалност... Отделният

факт в нашия живот има стойност не според това, дали е истински, а според това, дали той означава нещо.“⁸¹ Тези думи подхождат много по-добре към намеренията на поета в грамата, отколкото към стилизираната история на собствения живот. Защото, ако автобиографията може в най-благоприятен случай да бъде ценна като документ на типичния реализъм, грамата вади на показ един фиктивен живот, който в много отношения излиза извън рамките на временното и частното, указва на общочовешки съдби и домогвания и служи като символ. Автобиографията подобно на *Вертер*, *Коварство и любов* или *Мария Магдалена* не изобразява нищо повече от това, което е казано в самото произведение; факти и черти на характера не се нуждаят от никакво допълнение, от никакво претълкуване и само доколкото има други сходни факти или черти на характера, ние можем да обобщаваме и сближаваме. Иначе стои при *Фауст*. Образът на героя, етапите на развоя и светогледът, вложен от автора, явно се чувстват като абстракция от действителността, като нещо, което, строго взето, не би могло да се прикрепи към никаква епоха и към никакъв частен случай. *Фауст* е Гьоте, казахме. Но това е той в твърде условен смисъл: първо, затова, че Гьоте влага в душата на героя само някои страни от своята природа и особено своето живо недоволство от мъртвото знание, своето отвръщане от наследената мъдрост, своя вечен стремеж, тъмен стремеж („ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange“) за избава от заблуду; своя песимистичен поглед върху живота. Работейки на години над *Фауст*, той може едновременно, към 1773-

⁸¹ Eckermann, Gespräche, 30.III.1831.

1774 г., да създава други свои двойници, именно Вертер и Гьоц, в които говори по-друго разбиране на света. Гьоце не се превъплъщава значи цял във Фауст философа; у него остава още много друго, което ще даде материал за характеристиките на сантименталния младеж без воля и на страстноборческия рицар, увлечен в дела. Второ, Фауст не е снимка само от Гьоце и затова, че за канава на собствените преживявания и мисли е използвана легендарната биография на г-р Фауст от XVI век. От преданието Гьоце заема както ред сцени за драмата си, така и някои черти на централната фигура, така и смътното указание за една голяма проблема, поставена на решение в живота. Най-сетне във всички други влияния Фауст не е нито Гьоце, нито магьосникът от епохата на Възраждането и затова, че в него явно са вложени някои твърде съществени черти от характера и светогледа на един такъв пионер на духовната обнова в Германия към края на XVIII век, какъвто е Хергер, личен приятел на Гьоце от времето, когато е конципиран *Прафауст* (*Фауст* в първа и непълна обработка). Гьоце може да казва в автобиографията си за годините, прекарани в Страсбург, когато трябва да посочи отправната точка на своето фаустовско настроение: „И аз се бях опитал във всевъзможни науки, за да открия още рано тяхната суетност. В живота бях също преживял много и всякога се оттеглях недоволен, разстроен и измъчен.“⁸² Но тази изповед подхожда много по-добре към възмъжалия и духовно зрелия Хергер, в лицето на когото Гьоце вижда за пръв път отблизо искреното разочарование на мислителя, опитал всички пъти-

⁸² Goethe, Dichtung und Wahrheit, кн. X.

ща на знанието и гошъл, като Фауст в първия монолог, до едно безизходно положение. Омраза към философската спекулация; тъга, че е прახосал сили и години по фантоми, наместо да се наслаждава от живота; съмнение в добродетелите и познание, че сам нищо не знае, макар да го смятат другите толкова учен – с такива черти ни се рисува Хергер в своите страстни изповеди от онова време и особено в пътните си дневници от 1769 г.⁸³

Ето така образът на Фауст представя една сложна синтеза, която не само не се покрива напълно ни с един модел, но свръх това стои „над сферата на неизменната реалност“ и трябва да се цени според това, дали „означава нещо“, а не въз основа на съображения за вярно и невярно от историческо и обществено гледище. „Верен“ е титълът на този философ само в един идеален смисъл; културно-исторически той няма никакво определение. Фигурата е поставена, външно взето, в обстановката на Възраждането и Реформацията; но всички подробности, които загатват за локален и временен колорит, са само изкуствено труфило, което не обуславя с необходимост душата и съдбата на човека. Авторът само затова поставя героя си върху фона на дадена епоха и го избира между засвидетелстваните от историята личности, защото иска да избегне впечатлението от една безплатна сянка, носителка на идеи. Но избрал веднъж частния случай и частното лице, той се поставя над всички грубо реалистически изисквания, за да решава проблемите на човешкия дух *sub specie aeternitatis*. Онова, което го блазни да развие драмату-

⁸³ Herder, Journal meiner Reise im Jahr, 1769. Срв. J. Minor, Goethe, Faust, Stuttgart, (1900), I, 21 nm.

чески старата фабула, то е тъкмо възможността да намери в нея опора за съвременни мисли и характери. И колкото ние да си рисуваме във въображението определени лица и положения, да не се движим значи в един свят на голи схеми, все пак непрестанно имаме чувството, че тук се касае за нещо по-друго от историческия Фауст, че трябва да допълняме с маса сродни по естество факти и че в края на краищата това са символи, а не истински портрети. Драмата не прикрепя погледа ни, както е случаят при *Вертер* или при *Коварство и любов*, към отделни късове на живота, които са сами по себе си всичко, а ни отвежда към големите въпроси на живота изобщо и допуска ред странични мотиви и мисли. И без последните драмата запазва пак своето значение; но това значение е твърде непълно и художествено съвсем неправилно. Само най-наивният ум може да смята, че в буквата и в пряко изказаното се крие всичият смисъл.

Колко малко реализъм в баналното значение на думата и колко много идеализъм в художествен смисъл крие *Фауст*, показва и развоят на фабулата. Строго взето, една единна фабула тук мъчно може да се открие; по-скоро една скица и една обща ръководна мисъл, център на които е личността на героя. Фабулата затова не е издържана, защото авторът работи над произведението в течение на цял живот и влага вътре опита си от всички главни етапи на своя духовен ръст. Започната в епохата на титанически устреми и на жажда за пълно изживяване, драмата бива прекъсната скоро поради липса на лични преживявания като опора за по-нататъшната еволюция на героя: и едва когато у Гьоте се оформя един естетически идеал, едва когато той вижда в класическото изкуство пример за всички времена и извор на най-чиста наслада, Фауст

бива въведен в света на античните видения. След като е написан епизодът *Елена*, тази „класическо-романтическа фантасмагория“, настъпва пак дълга пауза. И едва към края на живота си, обгърнал с нов поглед миналото и подловил прекъснатата нишка на драмата, той убежда героя в сферата на труда, кара го да повярва в борбата за съществуване и за свобода и да намери успокоение в работа за общото човешко благо. Драмата се явява така огледало на собствените съзбани на Гьоте и на неговите три главни оценки на живота. Единството на произведението се свежда не толкова към дадената от самото начало концепция – тя въпреки уверението на Гьоте⁸⁴ все пак изпитва някаква промяна, – а към един план, изработван постепенно, в зависимост от новите разочарования и новото упование на автора. Ако трагедията с Гретхен стои на почвата на юношеския жизнен и художествен идеал на Гьоте, бидейки тя „демоническа“ и шекспировско-романтическа, фантасмагорията с Елена ни отвежда към изравнения характер и вкус от времето на дружбата с Шилер, а четвърти и пети акт на втората част – към старческото философско-етическо верую, че истинско щастие и задача на човека е практическото творчество: Фауст се примирява със себе си, утвърждава живота въпреки неговите (или с неговите) ограничения, иска да изпълни замислените проекти, чувства се доволен от хората („lasst glücklich schauen, was ich kühn ersann!“) и намира спасение, като колонизира пуста земя, като строи търговска флота, пресушава блата и поощрява работното население.

Тъй диспартна в своите елементи, драмата

⁸⁴ Срв. по-горе, писмото на Гьоте до В. Хумболт.

ума значи само едно идеално единство. Невъзможна като прагматическа картина, тя е все пак възможна и правдива като психологическа анализа. И в този смисъл тя добива значение, което разбива границите на времето и поставя героя като най-широк тип на културния човек. Още в *Кандид* на Волтер се проповядва (съвсем по фаустовски): безплодно е да се разсъждава върху метафизиката, практическата дейност трябва да замести празната спекулация; чрез труд и чрез общите усилия на всички може да се направи животът сносен. „Човекът е бил турен в градините на Еден, за да го обработва“, учи философът: „работата отстранява от нас трите големи злини: скуката, порока и нуждата“, повтаря той сентенциозно; „il faut cultiver notre jardin“, заключава смирено някогашният наивен оптимист Кандид, разбрал от горчив опит колко несъвършен е светът. „Философът“ в изображението на Сент-Бюв застъпва друга страна на Фаустовата натура: той се черпи, че трябва да говори това, което не знае, той чисти ума си от всички идоли и всички фантоми, той е скептик, който не вярва в прогреса на науките и който вижда в природата и в историята само закона на разрушението.⁸⁵ Така и много други по-тъсно очертани типове се допълват взаимно, за да обосноват синтеза във *Фауст* на Гьоте. Тук ни е даден „символ“, който подхожда с тези или онези белези за много портрети и който не е загубил и днес смисъла си, както няма да го загуби никога. „Времето на магията е минало, пише Карлайл, обаче тайнствените отношения, които тя символи-

⁸⁵ *Sainte-Beuve*, Nouveaux Lundis, m. IX, смам. за „Méditations“ от Guizot.

зира, остават. Душата на човека все още се бори срещу тъмните сили на невежество, мизерия и грях; блъска се като хваната птица до кърви в желязната клетка, гдето я държи необходимостта; увелича се по примамките на лъжливата външност и търси в заслепението си щастие и блаженство там, гдето те не трябва да се търсят. В този смисъл *Фауст* е и днес прав; той е една от внушителните истини с вечно съдържание и ще остане вечно такъв.“⁸⁶ Панаит Истрати, румънският белетрист, обходил цяла нова Русия от Северния океан до южните степи, разказва веднъж как при устието на Волга срещнал един инвалид с парализирани нозе, който с упорство вършел своето циклопско дело: борба на човека срещу настъпващите пясъчни дюни, които прогонвали селата и заплашвали корабоплаването по най-голямата река на света. С фанатична вяра този културен пионер, Орлов, минавал етапите на тази борба. Милиони хектари дюни трябвало да се закрепят най-напред с помощта на дървета, чиито корени стигали до 6 м дълбочина, за да се обърне после тази пустиня в плодородна почва, като се отстранят неизмеримите опустошения.⁸⁷ Така поезията дава отдавна „примера“, в който можем да схванем смисъла на правдата от по-късно, гдето и да се повтори тя. И тъкмо защото *Фауст* улучва тъй изразително най-типичните черти на една лична еволюция от егоизъм към алтруизъм, грамата-поема добива вечно значение.

⁸⁶ *Th. Carlyle*, Helena (1828).

⁸⁷ *Tr. Lefèvre*, Une heure avec..., V, 163.

6. ЧИСТ СИМВОЛИЗЪМ

Преходът от тип към символ, от непълен към същински символизъм може да бъде илюстриран и чрез *Потъналата камбана* на Хауптман. Несъмнено тук ние нямаме тип-толкова всеобщ и толкова изчерпателно характеризирани, колкото е Фауст. Срещу философа, представен във всичката широта на своите домогвания и във всичката сложност на своите отношения към живота, трагедията на Хауптман вади на показ поета, художника, и то поет, който се стреми да постигне своя художествен идеал, но е безсилен да стори това както поради ограничени вътрешни средства, така и поради спънки отвън, поради преграждания злора и неразбраността на средата. В замяна Хауптман си служи с една по-нереалистична метода за онагледяване психологическата проблема; вместо пълната с живот картина на страстите и легендата на историята той притегля на помощ простонародната демонология и прави езическите германски духове, разните валдшрати, никелмани и елфи, представители на тъмните социални сили, които се боят от лъча на светлината и убиват в зародиш всяка нежна мечта. Докато във *Фауст* не една сцена запазва своя пряк смисъл, без да указва на нещо друго, тук всеки образ и всяка сцена са замислени по начало символически. Майстор Хайнрих е леляч на камбани: той е излял много камбани за черквите в полето, но копнежът му за нещо по-велико не е утолен и той иска да прозвъни една камбана от върхпанината за хвала на бога и за радост на хората. Планът не сполучва: камбаната е готова, но тя бива свалена от горските духове, които не искат да чуят звуците ѝ, и тя пропада в дълното на планинското езеро. Нататък ние виждаме майстора в но-

ви затруднения, в пълно отчаяние от живота, така че ту фантастичните, ту натуралистично гържаните сцени трябва да разкрият мъката, която трови душата на неразбрания от хората художник. Хайнрих обаче не е ни леляч на камбани, ни селянин и всичко битово или демонологично трябва да се разбира в преносен смисъл: това е транспозиция на изпитаното от самия Хауптман след проваляне в театъра на предходната му драма, а същевременно и символ за нравствените страдания на всяка творческа натура, когато тя срещне противодействие, бидейки сама обзета от съмнения в делото си.

Психологически погледнато, въображението на автора в дадения случай се движи постоянно от една област в друга, то обгръща едновременно и образи, които са изказани, и такива, които съвсем не са изказани и трябва мислено да се допълват. При това тези втори образи са нещо сравнително по-широко и по-неопределено, без да се отива до съвсем мъгляви идеи. Тъкмо там е разликата между символ и алегория, че докато символът дава простор на въображението и кара душата да се отеква с настроения, образи и мисли, които се движат по сродни пътища, без да са ограничени от точно определени представи, алегорията указва на едно твърде тясно значение на образа и се свежда често към персонификация на абстрактни идеи. Така е у Данте напр., гдето всичко свръхреално и всичко мистическо в *Божествена комедия* – ад и рай, тъмната гора и вълчица, небесна роза и орел, Беатриче и Вергилий – се отнася пряко към тази или онази представа за съдба на автора или на отечеството му, за страсти и назначение на човека, за нравствено-религиозни или политически проблеми на историческия момент. Алегорията се отгадва при посредството на рефлексията, тя иска известно уску-

лие на ума, тя е плод на съзнателно превръщане на идеята в нещо конкретно и предполага у читателя способност за обратната умствена работа; когато символът, щом той не е установен по предание и не се схваща като условен начин на изказване, не изисква никаква особена работа на разума и предполага и у автор, и у читател само подвижно въображение и най-естествени асоциации или непринудени сближения на нещата. Само онзи символ има художествено оправдание, който не се търси, а се налага като индивидуален начин на виждане и предаване: който никне от неволно и същевременно здраво обосновано във възприятията и в мислите сближение и който, като допуска известна широта на съзерцанието, не ни оставя съвсем без идея за скрития смисъл на изтъкнатия образ. Колкото този образ е по-самостоятелно избран и говори за самотност на въображението, колкото още той внушава лесно представи и чувства от по-значителен характер, без да губи и своя буквален смисъл, толкова по-високо трябва да се постави символът. Ако е подбиран с хладен ум или ако е толкова тъмен, че не се разбира от само себе си и изисква сложен и несигурен коментар, символът трябва да се брои за художествено слаб. В такъв пресилен, тъмен и пресметнат символизъм изпадат повечето представители на новата школа с това име. Истинският символизъм е всякога искрен и образът, колкото мистика и да се крие в него, говори на ума и на сърцето с всичката магия, присъща на поетическото слово.

Съотношението между символ и значение или между изказано и неизказано може да бъде най-разнообразно от становище на психологическите възможности. В едни случаи имаме конкретен образ, който по принципа на *pars pro toto* извиква във въ-

ображението нещо по-пълно и по-нематериално. Преходът от избраната представа към онази, която трябва да се внуши, става по силата на асоциации от най-елементарно естество. Обърнал погледа ни към един предмет, поетът тутакси ни кара да се досетим, че той застъпва една по-сложна величина; и тази се разбулва постепенно, чрез реди странични представи, които разширяват смисъла на първоначалната. Ако вземем напр. стихотворението на Верлен *Ръцете*, ние ще разберем и без да знаем биографията на поета, и без да търсим указания за лични мотиви в поезията, за какво се касае там. Достойнството на лирическият къс е, че той съумява да предаде с най-прости символи нещо преживяно, спрегнато с много въннение, един случай, който иначе би изисквал обстойна анализа. Темата може да се предаде така: разкайване на мъжа след сторен грях и домогване за прошка от великодушната жена. Образът, който заменя жената, са нейните ръце. Изпъкнал спонтанно от спомени за преживяното, той отвежда все тъй спонтанно по непринудена асоциация и читателя към видението за жената:

Les chères mains qui furent miennes,
Toutes petites, toutes belles,
Après ces méprises mortelles,
Et toutes ces choses païennes,

Après les rades et les grèves,
Et les pays et les provinces,
Royer mieux qu'au temps des princes,
Les chères mains m'ouvrent les rêves.

Mains en songe, mains sur mon âme,
Sais-je, moi, ce que vous daignâtes,

Parmi ses rumeurs scélérates,
Dire à cette âme qui se pâme?

Ment-elle, ma vision chaste
D'affinité spirituelle,
De complicité maternelle,
D'affection étroite et vaste?

Remords si chers, peine très bonne,
Rêves bénits, mains consacrées,
Oh! ces mains, ses mains vénérées.
Faites le geste qui pardonne!⁸⁸

Поетът ни кара тук още в самото начало да почувстваме, че тези две ръце са малка част от цялото видение, и че зад тях стои многото, което трябва да се угади с помощта на беглите загатвания за минало и за настояще. Като коментар към горния текст ни се представя мнението на Жул Гонкур върху изразителността на човешките ръце, когато той ги взема за „най-индивидуалното“ у дадена личност, за „сигнатура на характера ѝ“, за „съкратено отражение на хората, които отгадваме, които виждаме, които обичаме“, за „нещо, което живее, нещо, изпълнено от душа“, с всичко отличително в темперамента или расата на жената, на артиста, на болния и т. н.⁸⁹ Символът у Верлен е твърде оригинален и все пак в него няма нищо произволно или изкуствено; той е толкова поценен, че може да обгърне с видимата си простота необикновено богати разклонения в душата. Изобщо, колкото по-незначителен е поводът и по-значи-

⁸⁸ P. Verlaine, *Sagesse* (1889); „Les mains“.

⁸⁹ Goncourt, *Journal*, II, 193.

телни, по-дълбоки и по-запознаващи извиканите във въображението или в чувството съдържания, толкова по-високо трябва да бъде поставен символът. Програмата на символистите, както я чертае Маларме, цели тъкмо такава обнова на поезията. „Парнасистите, казва той, вземат предмета изцяло и го показват; така те избягват всяка тайнственост; те отнемат на духа блажената му радост да вярва, че създава. Именува ли се един предмет, губят се три четвърти от удоволствието при прочита, което се състои тъкмо в това отгадване малко по малко; внуши ли се – ето целта постигната. Тъкмо в това се състои употребата на тайната, която се нарича символ: да се извика постепенно един предмет, за да се покаже едно настроение (état d'âme), или, наопаки, да се избере един предмет и да се разкрие настроението чрез редица дешифрирания.“⁹⁰ Последователите на Маларме не съумяха обаче да изпълнят предначертания план. Хора със слаба поетическа интуиция, те скъсаха смело с принципите на своите предходници, без да намерят равносилни ефекти в новата посока. Отхвърляйки ясения смисъл, описателната метода и строгия формализъм на парнасистите, те се мъчеха да си дадат вид, че изказват в тъмни фрази и в странни образи най-неуловимите движения на душата. И само малцина от тях можаха да останат верни на здравия смисъл, да създадат наистина оригинални и трайни поетически неща.

Ако в едни случаи образът-символ убежда желаните образи по законите на тясно родство, при което за съзнанието е тутапси ясна същинската връзка, в други случаи той изведнъж отваря в ду-

⁹⁰ J. Huret, *Enquête sur l'Evolution littéraire* (1891), 63.

шата път на нови съдържания, които не стоят видимо в никакво пряко съотношение към него, макар и да му подхождат чудно. Особено е поразително това, когато представи от най-конкретно естество служат за опора на нещо твърде абстрактно, когато напр. възприятия от природата могат да загатнат или да изразят най-ефирни, най-смътни настроения, за които езикът е безсилен да намери преките думи или ако ги намери, те не могат да подействат върху чувството ни тъй силно, както далечните образи. Касае се в подобни случаи за аналогии между външно и вътрешно, за такива успоредици на мисълта, при които един видим предмет, едно море, една планина, едно цвете със своите очертания или със своя цвят, или с други някои качества се явява отражение на състояния, лишени от всички осезателни белези. При поетическите сравнения ние се натъкваме небедно на тази образна мисъл по аналогия. Външно и вътрешно или пък два конкретни образа се довеждат във връзка, макар и да не са били дадени никога по-рано като съставни елементи на едно и също възприятие, само затова, че те напомнят по същество едно за друго, поясняват се едно друго или най-често засилват се взаимно:

Кат китове безброй със шум и рев голям,
Талазите изскачат по бреговете гиви,
И пак назад се теглят, като поронват там
Корали ясноцветни и бисери красиви.

Така и твоите гърди горещи, о певец,
Налитат тайни бури и ядове проклети;
Но зе ли арфата – на скърбите конец:
Те бягат и оставят след себе си в сърце ти
Прекрасни, гивни песни...

При това сравнение на Мицкевич в стихотворението *Аюдаг*⁹¹ са дадени явления от две различни категории: вълните на морето и вълните на душата. Аналогията се прокарва последователно и открито, нищо не се премълчава и въображението на читателя не е затруднено да намери точките на съприкосновение в мисълта. Сравнението като поетическо средство се характеризира тъкмо с това, че всичко, което трябва да се каже, е казано и че двата образа или двете състояния стоят цели едно край друго. Не е тъй при символа. Там сравнението остава скрито или съвсем отдалеч се загатва и на пръв план се вади само образът, който извиква в ума другия образ, способен да създаде потребното настроение. При това между тези два образа има дотолкова известна несъизмеримост, доколкото единият, ясно изказан, е твърде точно определен, когато другият има неясни очертания и само смътно се чувства. Най-сетне, докато при сравнението притегленият отстрана образ се вестява само временно във въображението, като несъществен момент на мисълта, и всичкото внимание е усредено върху главния повод, изтъкнат отчетливо, при символа този образ занимава постоянно въображението, служейки за замяна, за израз, за материална основа на по-бегливите, макар и по-дълбоки преживявания. При сравнението първият образ добавя своята светлина към другия; при символа той сам получава светлина от другия, като се извиква този в една пълнота и сила, която надвишава значително изказаното непосредствено.

⁹¹ *Ив. Вазов, Из големите поети, 68.*

Вас слънце ви не вижда – лъх,
Зефирен лъх ви не допират;
Сред тръни, скромни и без дъх,
Дори пчела ви не намира –
Печални, бледни теменуги.

Печални чакате ръка,
Сънувате и пръсти нежни.
Напразно чакате!... Така,
В надежда тихо безнадеждни,
Виш мрежте – болни теменуги.

Виш мрежте – в храсти и бодил
От първи ден чела навели...
Желания в живот немил,
Мечти неволни и несмели –
Виш чезнете едни след други,
О бледни, болни теменуги!

Явно е в това стихотворение на Яворов,⁹² че образът на теменугите е извикан във въображението, за да се пробудят у нас чувства и мисли от твърде тънко естество: пряко изказани, те биха останали без всяка поетическа омая. Скокът на нашата мисъл от представи на зрението към състояние на духа от висок интелектуален и емоционален характер е улеснен чрез одухотворяване на цветята, благодарение на което те сочат жертви на една печална орис, както и чрез малки загатвания за подобна човешка орис. Поетът значи рисува подробно един образ: теменугите сред тръни, скромни, без дъх, бледи, забравени дори от пчелите; после, добили тези теменуги душа като неговата, той

⁹² Подир сенките на облаците: „Теменуги“.

ги прави символ на самия себе си: неговите несмели копнежи за щастие чезнат така неугадени от света, както вяхнат самотните цветя в полето. Първо по ред в душата е настроението, създадено от някакъв повод в живота. Този повод може да бъде случаен, той няма защо да се изнася, особено ако е твърде ограничен по значение и далеч не изчерпва по-общото настроение. На второ място, по едва доловими пътища на мисълта, се вестява един от многото образи, в които това настроение би могло да получи възможното най-широко и най-силно косвено загатване. Или, както казва сам поетът, коментирайки смисъл и потекло на това стихотворение: „Имаш настроението: настроението, на което търсиш името и което можеш с няколко думи да характеризираш, но настроение, което няма никакъв активен елемент и което чезне тъй, както се ражда.“ За да бъде поетически продуктивно, настроението трябва да се облече в нещо по-конкретно, да се издигне над безформеното, абстрактното и да се внуши на читателя чрез образи, по-лесно достъпни. „Търсиш символа и намираш теменугите. Ето ти символистическо нещо *par excellence*, в което теменугите са само едно средство по-хубаво да обективираш своето настроение.“⁹³

Същата метода на поетическо изказване откриваме и в стихотворението *Въздишка*, пак от Яворов:

На гаснеция ден прощалните зари
И аромат от рози покъсани без жал;
На лебед песента, все болен от зори, –

⁹³ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 22: Яворов (1961), 113.

Душата ми самотна и нейната
печал...

Ах, тихата печал на скорошната нощ
И в храсти оголели въздишка на зефир;
Широките крила, отпуснати без мощ, –
Душата вече мъртва – и гробният ѝ мир.⁹⁴

Тук ние имаме отново транспозиция на една поетическа идея в образи от съвсем странични области, както и по-горе. И забележително е как поетът съумява чрез ред метемпсихози, чрез вживявания в гаснещия ген, в разпокъсаните рози, в голите храсти, в болния лебед, отпуснал безпомощно криле, да въплъти едно от най-сериозните, най-дълбоките свои жизнени настроения. Тъкмо за това настроението, което не може да бъде изчерпано с никакви описания, без да бъде банализирано, понеже то е ефект от цялата жизнена съгба и се е кристализирало в светоглед, е тъй бегло загатнато в двата последни реда на строфите, че то намира в онези образи своя тъй енергичен израз. Енергията е дело на асоциациите, които тези прощални зари, този аромат от рози, тази песен на лебеда поражда у нас, когато към възприятията дойде един вътрешен резонанс, който увеличава слабото ехо отвън и ни изпълва с жив трепет. Колкото по-живо се възбуждат нашите чувства и колкото по-будно се откликва въображението, толкова по-висока поетическа цена имат и символите. И само поети, които могат да откриват непознати аналогии, презирайки остарелите и изтърканите, дос-

⁹⁴ Подир сенките на облаците: „Въздишка“.

тигат тази власт върху нас, върху нашето съзерцание и нашето настроение.

В народните песни, предавани по устен път и станали колективно богатство, се наблюдава един шаблонен символизъм, който има своята поетическа цена дотолкова, доколкото указва на една първоначална оригиналност.

Садила мома ран бял босилек,
Като садила, не го видяла,
Пораснало (ми) бујно голямо,
Бујно голямо, кон да пладне,
Кон да пладне с добра юнака.
Помина луго, помина младо.
На моме вели, вели говори:
Скини ми, моме, стръче босилек,
Да си мирисам, да си закачам...⁹⁵

Садя, сея (босилек, трендафил, жито, просо, лен) – късам, тъпча, крадя: това е стереотипен символ за „любя“, „сватувам“, „женя се“ в безброй песни с различни мотиви, гдето се вестяват момък и мома. Така и в тази песен:

„Не сади, моме, невенот,
На двата пътя градина.
Да не ми някой поминет,
Да ти искършит невенот.“
Още ми речта не рече,
Помина луго в градина...⁹⁶

⁹⁵ Веркович, Нар. песне Македонски бугара, Београд, (1860), № 298.

⁹⁶ Миладинови, Бълг. нар. песни, Загреб, (1861), № 488.

Все по същия начин се използват за символи на любовно желание образи като „доза се вие“, „вишня се навежда“, „нижа бисер“, „спасявам потънал“ и т. н., при което, както в сравненията, чувството е пряко изказано и подробно развито. Този символизъм се характеризира с голяма устойчивост и популярност; всяко индивидуално схващане е отдавна изключено и образът служи като стереотипна формула за всички певци.⁹⁷ Освен това той е присъщ на много сродни или съседни народи било по силата на закона за културно-психологически успореци във фолклора, било поради странстване на поетическите мотиви.⁹⁸ Тук връзката между образ и значение е твърде често съвсем неясна, бидейки подсказана от наглед, които вече не могат да се намерят или които не се търсят въобще, понеже условното тълкуване на образа е известно отнапред на всички. Естествени за тази степен на поетическо творчество, типичните символи са нещо досадно в подражателни лични произведения, никнали от групи предпоставки.

Трябва накрай да поменем, че символичното на образите у поети с индивидуален тон може да бъде свързано и със символика на езика, с живопис чрез звуци. Както в известни картини ние сме подготвени да схванем идеята още преди да сме вникнали в подробностите, чрез една симфония на багрите, чрез един главен тон, чрез едно общо впечатление от цялото, така и в известни поетически неща ние чувстваме как вече самият език със своите тона-

⁹⁷ Срв. у мен, Фолклор от Еленско, СБНУ, XXVII, 78 нт.

⁹⁸ Срв. А. Потебня, Обяснение малорусс. и срод. нар. песенъ, Варшава, (1883), 46 и др. – Е. Аничков, Весенния обряд. песня на Западе и у Славян. СПбг, (1903), I, 24.

ни средства ни навежда на желаното настроение, засилва смисъла, особено когато той не е от най-ясните. Изглежда, че и за самите поети образи и смисъл могат да бъдат нещо вторично при творческото настроение: те изпълват в съзнанието по стъпките на една вътрешна мелодия или на една вътрешна картина, която резюмира цялото; и когато поетите успеят да предадат на произвежданията си нещо от тази скрита музика или от тези живописни видения, те поставят читателя в положение да чувства, да се вживява и да разбира по интензивно. Но този род символизъм ни отвежда към въпроси от друг разред, именно към същността на самия език като орган на поетическата мисъл, и затова ние няма да се спираме тук върху него.

8. Глава

НЕСЪЗНАТЕЛНОТО

1. СВИДЕТЕЛСТВА

Като четем показанията на художници и поети върху зараждането на техните произведения, особено впечатление ни прави значението, което те отдават на несъзнателната дейност на духа. Докато съзнанието е заето с представи, чувства, желания, мисли, които нямат никакво отношение към изкуството, неочаквано, непредвидено, като че мимо волята и без всеки умисъл се вестяват образи, които имат някаква тайнствена двигателна сила и подтикват към творчество. Художникът се чувства внезапно озарен от една оригинална идея, той стои пред внушения на гения си, за които не се е готвил, той съзерцава картини, които тъкмо в този вид не е възприемал никога, той е изнамерил фабули, които нямат пряка опора в спомените. Към всичко това иде едно състояние на безличие, едно чуждене от всичко, което е занимавало, интересувало и поглъщало неговото аз, някакво откъсване от делничното и спокойното и пренасяне в светове, които изтръгват особено възмущение, особен възторг. Успее ли да закрепни в слово, в багри, в осезателни форми своите видения и настроения, той се успокоява и връща отново към прозаичния живот, намира себе си с всички качества на всекидневното си самочувствие.

Този несъзнателен характер на духовния живот, това втурване в обикновения опит и в обикновеното съзнание на чувства и представи, които нямат сякаш никакво оправдание в състоянията на момента, е забелязано още отгавна и наивната мисъл на първобитните и гревните народи се е мъчила да го обясни с данни, почерпени от митологията. Както неукният селянин днес е наклонен да обяснява болестите с влизане, на лош дух в тялото, поради което с магии, заклинания и други подобни средства иска да ги прогони, така и гревните виждат в повдигнатото и продуктивно настроение на поета изпълване от неземни сили, довеждат художественото изнамиране във връзка с отстраняването на личното съзнание и правят виновници за всичко хубаво, създадено от човека, боговете или музите.¹ Нещо тайнствено-свещено съглеждат в несъзнателната продукция поети и на новото време, когато са безсилни да намерят причините и клонят ту към наивен, ту към философски мистицизъм. Романтиците напр. виждат в своя талант някакъв инстинкт, противоположен на ясното съзнание, вярват в чудно, а не нормално „въдхновение“, смятат за белег на истинското творчество тъкмо работата на ума мимо волята, духовното опиянение, което отстранява всеки размисъл и причинява трепети на блажена радост или на ненаказана мъка. Според Алфред де Вини поетът „присъства като чужденец за това, което става в него, толкова то е непредвидено и божествено“. Назначението на поета е да създава произведения на изкуството само „когато чува тайнствения глас. Той трябва да го чака. Никакво друго влияние не

¹ Срв. по-горе, гл. I.

би да му диктува гумите, те ще бъдат непрайни.“² За себе си Вини признава: „Аз не правя книгата си, тя сама се прави. Тя зрее и расте в главата ми, както всеки плод.“³ Жорж Санд споделя независимо същото мнение: „Вятърът играе с моята стара арфа, както му се прище. Той има своя подем и своите падения, своите силни и своите слаби тонове. За мен всичко е едно, стига да дойде чувството. Лично аз не намирам нищо в себе си. Някой друг пее по своя воля, добре или зле и когато почна да мисля за това, изпитвам страх...“⁴ А. Ламартин, за когото поезията „подобно на всичко божествено у нас“ не може да се дефинира нито с една дума, нито с хиляда, намира, че тя била „мистериозен и инстинктивен „език“, който никога нямало да излезе от света, „защото не човек го е измислил, а сам Бог го е дал“⁵, както е дал песента и на славея:

Ah! ta voix touchante ou sublime
Est trop pure pour ce bas lieu:
Cette musique qui t'anime
Est un instinct qui monte à Dieu!

Същата мисъл има и Виктор Юго, когато в своите *Съзерцания* приема като внушение свише стиховете, в които е изказал своите скърби, своя труд, своята любов, всичко преживяно из ден в ден: „Dieu dictait, j'écrivais.“⁶

² A. de Vigny, Stello.

³ A. de Vigny, Journal d'un poète, nog gama 1836 г.

⁴ G. Sand, нумо ом 29.XI.1866; срв. A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, Paris, 1906, 408 нм.

⁵ A. de Lamartine, Nouvelles Harmonies poétiques: „Au rossignol“.

⁶ V. Hugo, Les Contemplations: „A celle qui est restée en France“.

Подобни идеи срещаме и у немските класици. „Всяка продуктивност от по-висок разред, мисли Гьоте, всяко значително аргументи всяко изнамиране, всяка голяма мисъл, която носи плодове и има последици, е извън силата на човека и стои над всяка земна власт. Такива неща трябва да се смятат неочаквани дарове свише, истински рожби на боговете и тях човек трябва да приема с благодарност и страхопочитание. Тук имаме нещо родствено на демоничното, което своеволно разполага с човека и на което той несъзнателно се покорява, вярвайки, че действа по собствена побуда.“⁷ Шилер изказва същото убеждение в стихове:

Freue dich dass die Gabe des Lieds vom Himmel herab
kommt.
Dass der Sänger dir singt, was ihn die Muse gelehrt:
Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum
Gotte,
Weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein.⁸

Много стихотворения хрумват на Гьоте, без да се е готвил и без да ги е предвиждал, и той е в недоумение върху извора на вдъхновението си. „Аз нямах за тях нито впечатления, нито предчувствие, те идваха ненадейно и искаха да бъдат фиксирани, така че аз се чувствах принуден да ги запиша още на мястото, инстинктивно и като насън.“ В такива „състояния на лунатик“ той взема често някой криво поставен лист и едва после забелязва, че е писал на него в диагонал, без да си дава труд да го оправи.⁹

⁷ Eckermann, Gespräche, 11.III.1828.

⁸ Schiller, Das Glück (1799).

⁹ Eckermann, Gespräche, 14.III.1830.

Барес свидетелства също пред Лефевр, че вдъхновението го изненадвало дори ноще, затова той имал навик да държи готови няколко молива и хартия на масичката си, за да може да записва в тъмнината хрумналите думи и фрази, които биха му позволили при разсъмване да възпроизведе с нова яснота мисли или ритми.¹⁰ Въобще Гьоте е убеден, че несъзнателното е истинският елемент на всеки човек, че „човек не може да изтрае дълго в съзнание и трябва да бяга в несъзнателното, гдето е неговият корен“¹¹. Особено важи това при поетическото творчество:

Ja, das ist das rechte Gleis,
Dass man nicht weiss
Was man denkt,
Wenn man denkt;
Alles ist als wie geschenkt...
All unser redlichstes Bemüh'n
Glückt nur im unbewussten Momente.
Wie möchte denn die Rose blüh'n,
Wenn sie der Sonne Herrlichkeit erkannte!¹²

Шилер в писмо до Гьоте се противопоставя на философа Шелинг, който твърдял, че в природата всичко започвало с безсъзнателното (bewusstlose), за да се издигне то до съзнателно, когато в изкуството ставало обратното. Сам Шилер, който обаче смесва понятията „безсъзнание“ и „несъзнание“, е на друго мнение. Според него „и поетът на опита започва само с безсъзнателното и той трябва да се бори щастлив, ако чрез най-ясно осъзнаване на

¹⁰ Fr. Lefèvre, Adhésion (1943), 414.

¹¹ Riemer, Mitteilungen, 5.III.1810.

¹² Goethe, Zahme Xenien, II u III.

своите операции може да стигне дотам да намери отново и неомслабнала първата тъмна, но цялостна идея (dunkle Total-Idee) в завършеното произведение¹³. Гьоте в отговора си на това писмо мисли: „Аз не само съм на Вашето мнение, но отивам и по-нататък. Аз вярвам, че Всичко, което геният върши като гений, става несъзнателно (unbewusst). Генуалният човек може да действа и разсъдъчно (verständig), чрез грижливо обмисляне, по убеждение; всичко това обаче става покрай другото.“¹⁴

Представителите на т. нар. психоанализа в ново време отиват още по-далеч, когато заедно с Фройд и надценявайки несъзнателното и инстинктивното, приемат, че изобщо „душевните процеси са сами по себе си несъзнателни, а съзнателните представят само единични актове и части от целия душевен живот“¹⁵. Това е, разбира се, твърде лесно опростяване на проблемата за познание и творчество, подобно на мнението на философа Ален, който из „героичния“ си култ на съзнанието като единствено важен фактор на откритията смята за нещо „невъзможно“ несъзнателното, взето като някакво „подчинено или скитнишко съзнание“.¹⁶ С оглед към мнението на Гьоте и Шилер трябва да добавим, че и философът Шелинг, у когото, както е известно, има силно развит художествен усет, не мисли всъщност в противоречие с тях. Това личи от следното място в неговия *Трансцендентален идеализъм* (1800):

„Художникът бива подтикван към продукция

¹³ Шилер до Гьоте, 27.III.1801.

¹⁴ Гьоте до Шилер, 3 (4).IV.1801.

¹⁵ S. Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Leipzig, (1916), I, 9-10.

¹⁶ Alain, Histoire de mes pensées, (1936), 78, 265.

непроизволно и дори с вътрешно противодействие (оттам у гревните изразите: *pati Deum* и пр., оттам изобщо представата за изпълване от чужд дух)... Както фаталният човек прави не това, което иска или има наум, но което трябва да извърши поради една непонятна съдба, под властта на която стои, така и художникът... изглежда да се намира под въздействието на една сила, която го обособява от всички други хора и която го кара да изобличава неща, които сам той не разбира напълно, понеже те имат безконечен смисъл.“

Философското дело не се отличава в тази точка от делото на поетическия гений. Карлайл изтъква в своите очерци за героичното в историята тъкмо тази непредвидена последователност и правда в драмите на Шекспир:

„Шекспир е това, което бих могъл да нарека един несъзнателен разум; в него живее повече сила, отколкото сам той съзнава... Изкуството на Шекспир няма нищо изкуствено. Своята най-висока цена то не дължи на един отнапред начертан план. Създанията на една такава личност, каквото тя и да достига чрез най-голямо и съзнателно напрежение или чрез обмисляне, никнат несъзнателно из непознати дълбини у него, както дълът расте из недрата на земята, както се образуват планините и водите.“¹⁷

Несъзнателните откровения при дирене на истината подчертава още Паскал, когато противопоставя интуицията, предугаждащото прозрение, на разсъдъчната мисъл, наричайки първата „инстинкт, природа, идея за истината“ (*idée du vrai*) и обявявайки я в нейната спонтанност и непосред-

¹⁷ Карлайл, Герои и героично в историята, гл. III.

твеност същински извор на познанието. Интуицията е за него синоним на „сърцето“, както то схваща изведнъж, с бърз поглед скритата същност на нещата или постига синтеза за разлика от мъчително бавната и несигурна в ходовете си дискурсивна мисъл. Едната е по гръцката терминология *νοῦς*, чист ум, а другата – *δαιμόνιον*, разсъдъчна, доказателна мисъл. В трактата си *Esprit géométrique* Паскал твърди, че интуицията с всичко инстинктивно в себе си обладава извънмерна естествена яснота, която убеждава ума по-мощно, нежели обсъждането, разсъждаването.^{17a} (Като пример той би могъл да приведе легендата за ябълката на Нютон с нейния символичен израз на един закон.) В този смисъл се изказва и Балзак, когато изтъква непрегледено бързата поява на поетическата концепция, внезапното разкриване на причината или на правилното съотношение на нещата. „Идеите, пише той, нахлуват в сърцето или в главата ви, без да ви питат. Някоя куртизанка не е била по-своена или по-заповеднишка от концепцията на художниците; когато тя се яви, трябва да бъде хваната здраво за косата, като съдбата.“¹⁸ Тъкмо тъй схваща изнамирането и Флобер. „Добър сюжет, пише той в 1857 г., е онзи, който идва изведнъж, като нещо цяло. Това е идея-майка, от която произлизат всички други. Човек не е свободен да пише по избор, каквото иска, едно или друго. Той не избира своя сюжет.“¹⁹

Тези показания на художници и мислители заслужават най-сериозно внимание, понеже изтъкват

^{17a} Срв. J. Chevalier, Pascal (1923), 262-263, 303-304.

¹⁸ Balzac, Un drame au bord de la mer, I (134).

¹⁹ Flaubert, писмо до E. Feydeau, 27.XI.1857.

един непосредствен вътрешен опит, чието психологическо естество трябва да бъде уяснено. Нека отнапред забележим: тук няма нищо, което да противоречи на известните вече факти и което да поставя науката в недоумение. Колкото странни и да сочат на пръв поглед тези свидетелства за състояния на духа, които нарушават или спират нормалния ток на съзнанието; колкото силно и да е понякога неудоволствието на художниците и философите от всеки опит да се различава сложната вътрешна дейност, от която никнат големите създания, и да се свежда тя към най-закономерни процеси, които в една по-проста форма се наблюдават и при обикновената мисъл, все пак методата за изтъкване на чудното като естествено има своето пълно оправдание. Взрем ли се по-отблизо, оставим ли настрана предвзетите идеи за тайнственото в творческия акт, ние се убеждаваме скоро, че т. нар. „несъзнателно“ не е нито някаква особена сфера на духа, нито някаква особена функция, различна от другите; всъщност то е само сборно понятие, което може да се разложи на редица отделни черти и да се изучи във връзка с останалите прояви на въображението, паметта и ума.

Нека видим най-напред какви по-елементарни процеси лежат в основата на „несъзнателното“, за да се спрем после на неговите разни страни с оглед към литературното творчество.

2. ПСИХОЛОГИЧЕСКО ОБЯСНЕНИЕ

Вече в простия опит ни са дадени някои факти, които се смятат твърде естествени и не бъдат учудването ни, макар и да се нуждаят от обяснение.

Така напр., когато добиваме едновременно различни впечатления, ние лесно изпускаме из предвид някои от тях, които в действителност са гадени, и не съзнаваме други, за които положително после знаем, че са били получени. Ние разглеждаме една картина и сме погълнати всецяло от предмета, от смисъла на сцената, от израза и позата на лицата: човешки-изразителното там се явява за нас съществено и буги най-много вниманието ни. Но значи ли това, че не сме забелязали нищо друго? Нас ни питат после за обем на картината, за фон на действието, за тонове на краските и едва тогава, когато нямаме вече картината пред себе си, ние се сещаме за тези неща и ги определяме малко или много точно. Следователно, макар при самото разглеждане и да не сме си давали може би сметка, ние сме получили впечатление от тях. Все по същия начин, увлечени в един разговор напр., ние не обръщаме внимание на влязлото в стаята познато лице, което не буги любопитството ни, и само покъсно, когато стане нужда да се говори за това лице, ние се сещаме, че то е влизало. В други случаи тази незабелязност се дължи не на липсата на интерес, а на постоянното присъствие, на монотонното впечатление. Никой не чува тук-так на часовника в стаята или шума на улицата, или бухтенето на машините в парахода, понеже всички свикват с тях след продължително време; но когато часовникът внезапно спре или когато шумът се повиши, или когато машините променят темпото си, ние тутакси обръщаме пак внимание на тях. Значи ли това, че по-рано не сме чували нищо? Сигурно не. Само че слуховите усещания благодарение на еднообразието се губят временно от средището на интереса, отстъпвайки там място на по-занимателни, по-своеобразни възприятия.

И така, било защото гадени впечатления са слаби в сравнение с други, постъпили в същия момент, било защото те са силни, но се повтарят еднакво и престават да ни занимават, ние „нямаме съзнание“ или по-право нямаме пълно съзнание за тях през известно време, макар те и да са непременно налице. От значение се оказва тук обстоятелството, че кръгът на ясното съзнание не е много широк, че той обгръща само известни съдържания и че всичко, което в момента не е там, се намира само в състояние на готовност да бъде извикано. Кант пояснява: „Че полето на нашите възприятия и усещания, за които нямаме съзнание, макар да заключаваме по един несъмнен начин, че ги притежаваме, т. е. на тъмните представи у човека (а така също и у животните), е неизмеримо, докато ясните възприятия, наопаки, заемат само безкрайно малко точки, оставени открити за съзнанието; че на голямата карта на нашия дух сякаш само малко места са илюминирани: това може да ни вдъхне учудване върху нашето собствено същество; защото една по-висока сила би трябвало само да извика: да бъде светлина!, и тогава без никакво съдействие (напр. ако вземем един писател с всичко това, което той има в паметта си) сякаш половин свят се разкрива пред очите ни.“²⁰ Психологът Вундт говори за зрителна точка и зрително поле на съзнанието („Blickpunkt, Blickfeld des Bewusstseins“), като различава, от една страна, ясно съзнати неща, неща, на които сме обърнали внимание и които биват аперципирани, понеже са попаднали в „зрителната точка на съзнанието“, и неясно съзнати неща, т. е. неща, на които не е обърнато внимание и които само се перци-

²⁰ Kant, Anthropologie, I, Theil.

пират, само приемат, без да се взема бележка от тях.²¹ Но той не скрива, че тук се касае за относителни различия, а не за абсолютно отделни съдържания и че щом едно впечатление излезе вън от фокуса на вниманието, то минава в широкото поле на съзнанието, което мъчно може да бъде точно определено откъм обем спрямо съдържанията, които съвсем не съзнаваме. И според други психолози, напр. Джемс, границата между актуално и потенциално тук е тъй текуща, че ние често не сме сигурни кое е наистина съзнато, т. е. лежи в кръга на вниманието и интереса, и кое се губи в сферата на невниманието.²² Имаме само редица постепенни преходи, които водят от дадени в рязко осветление и в пълна сила елементи на духа към по-неясни, едва уловими или съвсем загубени в мрака, така че в края на краищата може да става дума само за размери на ясност и явност, а не и за коренно различни откъм естество състояния. Постоянен прилив и отлив, постоянно движение от центъра към далечните граници и обратно характеризира изобщо тока на душевните съдържания. Гдето представите или другите елементи излизат временно от кръга на съзнатото в по-малка или по-голяма мярка, като запазват способност да се издигат до този кръг, да постъпват в съзнанието, да прекрачват неговия праг, там говорим за „несъзнателно“ в душата, без да му придаваме обаче никакви особени свойства. Това „несъзнателно“, както изтъква Джемс,²³ работи по същите психологи-

²¹ W. Wundt, Grundriss der Psychologie, 252; Physiologische Psychologie, III, 109-110.

²² W. James, Die religiöse Erfahrung. Ins Deutsche übers., von G. Wobbermin, Leipzig (1907), 219 nm.

²³ W. James, ц. с., 224.

чески методи или правила, по които работи и „съзнателното“, и макар да не долавяме съдържанието му, то съществува и като по-важно според някои въздействия постоянно върху резултатите на съзнателната мисъл. Равноценни най-малко като фактори на мисловния или творческия процес, „несъзнателното“ и „съзнателното“ лежат в една и съща линия на развитие при всяка сериозна задача; така че ясната и напълно осъзната синтеза на елементите в нещо цяло предполага по правило най-енергична дейност в областта на несъзнателното.²⁴ „Теснотата на съзнанието“, за която говорят всички психолози, трябва да се тълкува заедно с Мюлер-Фрайенфелз в един телеологичен смисъл. Касае се тук именно не толкова за автономна дейност на съзнателно или несъзнателно, колкото за проява на инстинкта за самосъхранение, при което активните реакции на духовното ни аз са обусловени от латентни побуди за решения и действия. Концентрацията върху определени съдържания означава премахване на ненужните им съперници и признаване на едно главно ръководство в интерес на жизнените задачи, догонвани от личността.²⁵

Съвсем така, както при възприятия и други преживявания на момента, стои и при спомените. Ние имаме представи за обективни и субективни неща, които са били някога непосредствена, жива действителност и които отпосле се превръщат в хербарий, който сякаш изчезва в забрава. Но стане ли нужда по законите на вътрешните връзки между душевните съдържания да се възобнови нещо, да

²⁴ Срв. и Ст. Данаджиев, „За измененото съзнание“. Сборник на Българската академия..., кн. XI (1943), I, 17 nm.

²⁵ R. Müller-Freienfels, Das Gefühls- und Willensleben, Leipzig (1924), 35.

се припомни и освежи отгавна изчезнало, впечатление или чувство, ние тутакси долавяме, че онзи хербарий е в много отношения все още проникната от жизнен сок растителност и че той е такава неразделна част от нашето духовно аз, каквато са и най-будните, най-значителните наши преживявания засега. Работата е, както вече видяхме веднъж, че нищо от постъпило в душата не се губи съвсем и че то като проста следа или като трайна диспозиция запазва сила според интензивността на първата си поява да възкръсва отново, щом се окаже нужда от него. Дали в случая трябва да допускате чисто духовни напластявания, така че по-новите възприятия, мисли, чувства затрупват по-старите, без да ги прогонват съвсем, или пък трябва да приемем възможността за физиологически промени в мозъчните клетки, поради което новите съдържания могат да изчезнат напълно, като се запази само диспозицията за тях, като остане един материален субстрат за тяхната репродукция, това е въпрос, който няма да ни занимава. За всеки случай, било като чисто духовна енергия, било като свойство на нервната ни система, спомените могат да се намират дълго време под прага на съзнанието, за да изпъкнат неочаквано или при потърсване. Знаем ли нещо, имаме ли ясна представа за него, чувстваме ли го, преживяваме ли го, ние говорим за факти на съзнанието. Не знаем ли това, което можем да погодим като наше вътрешно богатство, нямаме ли ясна представа за него, не го ли чувстваме и преживяваме като нещо деятелно, ние говорим за „несъзнателни“ явления за душата. Обаче тези последните явления са тъкмо от същото естество и от същия произход, както и първите. Тяхното съществуване по тази или онази причина не се съзнава и контролира от личност-

та, към тях не се прикрепя актът на знанието, те не са може би тъй добре съзнати или забелязани, както онези, и оттам чувството за някаква друга категория преживявания. От това становище контрастът съзнати – несъзнати психически факти получава своето най-естествено и добре обосновано в опита значение.²⁶

За прехода на несъзнателните съдържания в съзнателни, за възобновата на представи от скритата архива на паметта и за новото, оригиналното спояване на елементи, дадени някога в отделни възприятия, от голямо значение се оказват свързаните с тях чувства или афекти. Ние вече видяхме как всяка една представа предполага съответните емоционални движения и една особена мускулна инервация и как на това основание, щом бъдат тези последните извикани, настъпва една повишена възприемчивост или едно оживено сближаване на сродни представи. Окъпаното в чувство впечатление има свойство да дава тласък на асоциациите. Като изхожда от малкото данни на момента, умът издига до съзнание потънали незнайно где в спомените образи, които са постъпвали някога със същото основно настроение или които се явяват негов най-добър символ. Това сходство в емоционалния тон е един от съществениите фактори за „несъзнателни“ сближения и открития, то е твърде често мост, който води от настоящето към миналото, от действителността към поезията.

Колко много важи наистина настроението дори когато не е по-тясно свързано с дадено интелектуално съдържание, показва обстоятелството,

²⁶ Cps. S. Witasek, Grundlinien der Psychologie, Leipzig, (1908), 60.

че при две различни духовни разположения една и съща картина се долавя по два различни начина; или обстоятелството, че едни и същи предмети бъдат различни асоциации в зависимост от темперамента. Така Гьоте е твърде удивен, когато забелязва как под влияние на една нова любов вижда природата, позната отпреди, в съвсем особено осветление; гдето по-рано, при по-спокоен дух, той е съглеждал само живописното на един обикновен ландшафт, там сега му се откриват бляскави тонове в маслени или акварелни багри, на които той не може да се налюбува достатъчно.²⁷ По същия начин – както добре бележи Джеймс за този фактор на възпроизвеждането, – четейки в лошо настроение едно пътуване в полярните страни или в дълбочините на Африка, ние се ужасяваме пред грозните сили на природата; препрочитайки същото описание в приятно самочувствие, ние дохаждаме във възторг при мисълта за енергията на човека, който преодолява всички пречки, поставени от природата. Щом едно чувство е завладяло здраво духа ни, нищо от това, което стои в разрез с него, не може да изпъкне в съзнанието; и, напротив, най-слабата връзка е достатъчна, за да се извикат представи, които хармонизират с него. Целият ток на мисли и образи – както това, което е дадено в момента, така и онова, което иде по спомен – бива обогатен от чувството, ако то е достигнало по-висока степен. Трайните предразположения за някои чувства обуславят постоянни тенденции за асоциации в определена посока.²⁸ Въображението на меланхолиците напр. е

²⁷ Goethe, Italienische Reise, октомври 1787.

²⁸ A. Bain, Les sens et l'intelligence, Paris, (1889), 444; W. James, The Principles of Psychology, London, (1891), I, 576.

вечно заето с картини на болести, войни, бури, мрак, ужас. Хората със сангвиничен темперамент, добре настроени, се чувстват малко наклонни към мрачни мисли и асоциациите отвеждат ума им към сиянието на слънцето и пролетните мечти и розвите надежди.²⁹ Егоистът е всякога готов за внушения, които засягат неговата особа, а хуманитарно настроеният мислител вижда навред доказателства в полза на широките си симпатии. Така този най-субективен елемент на нашите преживявания, чувството, заедно с всичко, което може да го поддържа в нервите и характера, се оказва от голямо значение за дейността на ума и на въображението.

Поеът, който има навик да следи внимателно заплетените ходове на асоциациите си, у когото е станало дълбока нужда да обективира преживяванията си, когато те добият известна вътрешна форма, известно единство, няма да пропусне да се възползва от подобни настроения-директиви и от веригата образи, изплували по стъпките на един повод в мисълта или възприятията. Съвсем случайно, „несъзнателно“, от впечатления, които действат на окото или слуха, или от идеи, които имат ограничен обем, но раздвижват постепенно духа и указват на нещо много по-значително, възникват стройни вериги образи, обединени от основното настроение на тези първоначални представи. Импулс на творчеството и рамка за обхващане на елементите дава емоционалната струя. Такъв е случаят напр. със стихотворението *Посред нощ* от Гьоте. Пътувайки през февруари 1818 г. ноще, при величествено звездно небе, той изпитва особено външение,

²⁹ W. James, и. с., I, 576.

пренася се в някакво „чуждо състояние“ и неочаквано създава едно стихотворение, за което не може да каже „откъде иде и какво значи“. Непрегвигено и неразгадаемо за самия автор откъм помекло, то е все пак доста ясно откъм композиция и идея, тъй като в него сам Гьоте³⁰ съзира цяла „картина на живота“ – готолкова именно, доколкото там са нарисувани трите фази на човешкия живот чрез различните впечатления от среднощ:

Um Mitternacht ging ich, nicht eben gerne,
Klein-kleiner Knabe, jenen Kirchhof hin
Zu Vaters Haus, des Pfarrers; Stern am Sterne
Sie leuchteten dech alle gar zu schön;
Um Mitternacht.

Wenn ich dann ferner in des Lebens Weite
Zur Liebsten musste, musste, weil sie zog,
Gestirn und Nordschein über mir im Streite
Ich gehend, kommend, Seligkeiten sog;
Um Mitternacht.

Bis dann zuletzt des vollen Mondes Helle
So klar und deutlich mir ins Finstre drang,
Auch der Gedanke willig, sinnig, schnelle
Sich ums Vergang'ne wie ums Künft'ge schlang;
Um Mitternacht.³¹

По същия начин, както у Гьоте едно настроение от природата, у Лермонтов една звукова представа се свързва с някаква чародейна живост на чувство и въображение; и забравяйки за момент настоящето, оставил своето аз от днес настрана, той

³⁰ Goethe, Tag und Jahreshefte (1818).

³¹ Goethe, Gedichte, Lyrisches: „Um Mitternacht“.

се носи мислено назад и далеч, извиква както спомени от ранни младини, така и свободни образи, които само вътрешно се родеят с тях:

Что за звуку! неподвижен внемлю
Сладним звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
Самого себя...
Всемогущий! что за звуку! Жадно
Сердце ловит их,
Как в пустыне путник безотрадный
Каплю вод живых!
И в душе опять они рождает
Сны веселых лет
И в одежду жизни одевают
Все, чего уж нет.
Принимают образ эти звуки,
Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки
И душа в огне...
И опять безумно упиваюсь
Ягом прежних дней,
И опять безумно упиваюсь
На слова людей.³²

Тази игра на въображението, това възкресяване на миналото и далечното с оглед към едно главно чувство и по повод на едно реално възприятие би било невъзможно, ако поетът като всеки човек не беше способен да задържи и опази образа на пряко или косвено преживяното някога:

³² Лермонтов, Звуки (1830).

И сердце полно сожалений,
Хранит в себе глубокий слег
Умерших-но святых видения
И тени чувств, каких уж нет.³³

Това са тъкмо „следи“ и „сенки“ в царството на несъзнателното, като че заличени от новия опит; но достатъчно е да се мерне в ума нещо, което показва интимна връзка с тях, нещо, в което звучи същата мелодия на чувството, за да се занимават те отново пред духовния поглед.

Може да става въпрос, дали това извикване на нови представи, били те дадени по спомен, или пък по-свободно образувани, чрез намеса на въображението, се извършва тъкмо по силата на емоционални фактори, или пък трябва да приемем и тук такава чисто интелектуална причинност, каквато цари при тока на представите, дошли напълно съзнателно, по точно известни асоциации. В първия смисъл отговарят на този въпрос всички онези, които допускат по принцип възможността за една извънасоциативна мисъл, които вярват, че идеи и образи могат да изпъкнат в съзнанието съвсем ненадейно, без да е имало там нещо друго, което да ги предизвика. От този рог се смята да бъдат всичките гениални интуиции, всички открития или постройки на ума, за които няма наглед никакви предпоставки в опита и които се явяват като внезапни прозрения. Но колкото по-внимателно разследваме потеклото на подобни сложни продукти на духа, толкова по-убедително става второто решение на въпроса, именно необходимостта да се търси строга връзка между съвсем оригиналното, или неп-

³³ Лермонтов, Исповедь (1831).

редвиденото, и по-известното, или постепенно намереното, да се довежда „несъзнателното“, или „спонтанното“, в зависимост от някакви вътрешни преживявания от същия рог, които са останали незабелязани. Случва се при спомените да се натъкваме понякога на госта обикновени факти, които сякаш оправдават една извънасоциативна поява на представите. Но в действителност грижливото разчленяване, предприето със специален психологически интерес, е в състояние да отхвърли подобно прибързано тълкуване и да разкрие постепенните преходи.

В други случаи обаче анализата не се удава тъй лесно и особено там, гдето се касае за по-отдалечени сближения на репродуцираните представи или за преработка на опита в нови комбинации, в оригинални картини. Там някои са наклонни да допускат вече „свободна игра“ на въображението, извънасоциативна работа на ума. И понеже все пак трябва да се намери един обединяващ принцип, прибягва се до емоционалния фактор. Мнимата свобода показва такава целесъобразност, че като не може да се притегля на помощ съзнателната, предумишлената дейност на ума, посягаме към ролята на настроения и афекти. Те именно подвеждат по еднакъв знаменател различни по потекло образи, разкъсват готовите споменни връзки и строят нови единства, които изпъкват съвсем неочаквано. Като не отричаме участието на този емоционален фактор, като му придаваме дори голямо, съществено значение при творческата дейност, смятайки го за съществена директива на въображението, ние няма да отречем, от друга страна, че все пак истинската причина за появата на новите, непредвидените и самостоятелните образи трябва да се търси в определени, не всякога известни, не всяко-

за забелязани посреднически представи. Илюзията, че творческият процес се извършва „несъзнателно“, иде оттам, че ние съзнаваме началния момент, това, което е било преди всяка идея за произведение, значи настроението, и после изведнъж резултата на мисълта. Понеже целият акт на възпроизвеждане и на оформяване представите става мълниеносно, наклонни сме да не подозираме редица етапи или един твърде заплетен ход. Всъщност тази бързина е причина да не изпъкват в съзнанието, а да се губят в „несъзнателното“ множество посреднически звена, които органически водят от известното към новооткритото и които нашето внимание поради своята ограниченост и бавност не е могло да обхване.³⁴ „Навярно през тези няколко мига в ума ми са блеснали безкрайна редица мисли – мигновени, светкавични, мисли, които ние не съзнаваме и не помним“, казва лицето в една повест.³⁵ Тези „несъзнати“ мисли или образи могат да се броят и като част от „съзнанието“, ако това съзнание не се идентифицира с вниманието, нито пък се ограничава погрешно за един съвсем тесен кръг елементи, дори за една единствена представа, както погрешно правят някои. Може с право да се говори за ясно съзнание и за тъмно съзнание, т. е. за една по-тясна ивица съдържания, дадени в обсега на аперцепцията, на прякото внимание, и за една по-широка ивица, която само се перцептира и в която достигат от време на време лъчите на някакво разпръснато внимание.³⁶ За всеки случай творческият

³⁴ Срв. H. Maier, *Psychologie des emotionalen Denkens*, Tübingen, (1908), 91 нм., 132.

³⁵ Г. Райчев, *Разкази*, кн. I (1923), 13.

³⁶ Срв. W. Wundt, *Psychologische Studien*, III (1907), 352.

процес с всичко напълно „съзнателно“, недостатъчно „осъзнато“ и съвсем „несъзнателно“ в него е един цялостен процес, в който едното извиква и подтиква другото.

Вниманието като акт на познание или преценка не е условието, от което единствено зависи умствената работа. Незабелязаното не е вече поради това и несъществуващо и често то играе важна роля на подтик към една ценна асоциация. Анализата на тези посреднически звена, потънали в мрака на „полусъзнателното“ или „подсъзнателното“, не се удава всякога и поради това, че репродукцията на образите, доколкото тя се направлява от един основен мотив, от една емоционална струя, бива ежеминутно кръстосвана от други серии образи и ние просто не можем да различим кое къде принадлежи. Само актуалното, важното се съзнава напълно, а всичко друго, което го подготвя или съпровожда, остава незабелязано. Това са отчасти онези „паразитни“ мисли, представи и настроения, онези разнородни и обилни блянове, за които драматикът Кюрел казва, че се натрапвали постоянно на ума му и пречели на „полезното“ размишление или въображение; те били бичът на неговите научни студии по-рано и на литературната му работа по-късно.³⁷

Несъмнено Кюрел, който има твърде силно развита способност за самоанализа, съзнава често тези паразитни образувания, паралелни или чужди на това, което го занимава преди всичко, чужди на централната поетическа идея; но това не значи, че други натури, повече усредени върху последната, ще ги забележат също и няма да ги отминат като не-

³⁷ A. Binet, *L'Année psychologique*, I, 152 нм.

що „несъзнателно“, което не е било въобще там, за да прекъсва и пречи на най-интересното, за да прикрива някои от посредническите членове на главното развитие.

И така за обяснение на всичко непредвидено и ново, на всичко, което дохожда мимо очакванията, не е нужно да се прибегва до никакви изключителни теории. Нито възгледът, който търси причината за поява на представите без посредници в чисто централните възбуждания, нито възгледът за устойчивост на представите, по силата на което, щом съзнанието не е заето и отклонено другаде, тези представи изпъкват свободно без всеки асоциативен повод, не са в състояние да отговарят задоволително на въпроса. Единствено съвместно с известните психологически факти, при това и най-просто по природа, е обяснението с помощта на посреднически представи. Там, где между повод и резултат не се чувства непрекъсната спойка и резултатът сочи непредвидена импровизация, там ние можем или да установим чрез грижлива анализа, или да допуснем с голяма правдоподобност наличието на репродуктивни средни членове. Тези средни членове, които видимо липсват, но които са истинската извикваща причина, факторът на развитието, не достигат, до съзнанието, понеже върху тях не се е спряло вниманието и те не са добили значение на самостоятелни елементи. Но те не са нещо абсолютно несъзнателно, а само временно или относително подсъзнателно. В случаите, когато те са сами по себе си слаби елементи, вместо тях, като техен застъпник в съзнанието стои емоционалният процес.³⁸ Родено от някой повод, от едно един-

³⁸ H. Maier, ц. с., 92, 97.

ствено преживяване или от ред моменти в живота и в мисълта, чувството подхранва бързи асоциации, много от които като незначителни изобщо не изпъкват за вниманието. В края на процеса обаче, где то се съзнава само началната представа или само основното настроение, явява се един образ, който най-сполучливо изразява, застъпва в ума и освобождава това настроение. Откъде е дошъл той, как е възникнал, това не се удава лесно на отгаждане, понеже произведението, в което ни се изнася, не съдържа нищо повече от него и от емоционалната страна на преживяното.

3. СЪЗНАТЕЛНИ МОМЕНТИ ПРИ ТВОРЧЕСТВОТО

Колко малко е оправдана хипотезата за несъзнателното като някаква странна енергия на духа, която отменя законите на съзнателната мисъл и ни отвежда към непознаваеми тайни на въображението, показва и значението, което добиват при творчеството на поета ред установени и достъпни за изучаване психически фактори. Между тях като най-съществени се явяват: 1) навикът да се използват за художествени цели всички, макар и най-незначителни данни на опита, да се гледа на живота като на материал за творчески постройки; 2) техническата подготовка, владението на инструмента, на органа за подобна работа, сродяването със занаята и със средствата на поетическото изображение; 3) подборът на градиво за даден план, който план само затова не се удава изведнъж, защото му липсва още нещо, което последователното търсене и обсъждане или новият опит ще му достави; и 4) силният интерес за една поетическа

идея, щом тя добие цена за самочувствието на личността и за задачите, които ѝ поставя животът. Всичко това са моменти, които спадат по-малко или по-много в сферата на съзнателната дейност и довеждат поетическата продукция, колкото тайнствена и да бъде тя, във връзка с гостъпни за наблюдение психически факти. Понеже ние ще говорим в следната глава за ролята на тази съзнателна дейност, за участието на разума в сложния процес на творчеството, тук ще изтъкнем само онова, което стои в пряко отношение към спонтанния характер на поетическите образи или идеи.

Навикът за поетическо оформяване на преживяното, на изученото, на полученото по разни пътища в ума се оказва твърде важен за продуктивната личност. Несъмнено талантът е нещо вродено и никаква добра воля, никакво подражание не може да го замени или създаде. Но този талант би останал едно неизползвано разположение и не би довел до никакви резултати, ако не дойдеше на помощ желанието да се приложи той в положителни дела. „Истината е, мисли Едгар По в своята *Философия на композицията*, че оригиналността... съвсем не е, както някои предполагат, дело на инстинкта или на интуицията. Изобщо, за да я намерим, трябва да я търсим с много труд; и макар тя да е положителна заслуга от най-висок ред, не толкова духът на изнамиране, колкото духът на отрицание ни дава средствата за достигането ѝ.“ Така и романистът Анри Дювернуа с оглед към разказите си от парижкия живот пише: „Всъщност най-добрият възбудител е навярно редовността в усилията. Реши ли писателят да очаква творческа еuforia (благоразположение), той би написал само една книга в живота си. Вдъхновението лежи във всекидневния труд. При условие, разбира се, че тази ра-

бота ни е приятна.“³⁹ Но още Флобер изтъкваше как само непрекъснатият и последователен труд е плодотворен: „Работи търпеливо всеки ден определен брой часове, усвои навика за усърден и спокоен живот... Трябва да се пазим от всичко, което прилича на вдъхновение и което често се оказва предубеждение или изкуствено възбуждение... Пегас най-често ходи равно, а не препуска.“⁴⁰ Но ако Флобер от становище на доктрината си за безстрастно изкуство подценява т. нар. „вдъхновение“, то истината за ролята на волевите усилия и на постоянния стремеж при творчеството остава несъмнена едновременно в изкуството и при научните открития. Дейното отношение към поставената задача е тук необходима предпоставка за успеха, така че вечно прав е Волтер, когато в писмо до Даламбер твърди, че ленивците са по правило посредствени хора в кариерата си, каквато и да бъде тя.⁴¹ Не изповядва ли и един голям майстор на тоновото изкуство, Чайковски: „Всичката тайна е там, че аз работя всеки ден и акуратно. В това отношение аз обладавам над себе си желязна воля и когато нямам особена охота за занимаване, всякога умея да си наложам да превъзможна неразположението си и да се увлека.“⁴²

Постоянството при изкуството и поезията се оказва в голяма степен интелектуален двигател, акт на едно решение, подкрепено от наличните вътрешни средства. И колкото по-често се повтаря то, колкото по-много са опитите за превръщане на действителността в поезия, толкова по-голяма е

³⁹ A. Brisson, Les Annales politiques et littéraires, 25.VII.1935, 50.

⁴⁰ Flaubert, Correspondance I, 186.

⁴¹ A. de Candolle, Histoire des sciences, 2 изд., 193.

⁴² П. И. Чайковски, Письма к Н. Ф. фон Мекк, II, 66.

ревността занаят да се прави същото. Дело на доброволни усилия, на мъка отначало – доколкото именно имаме предвид трудностите, които трябва да се преодолеят, – постепенно творчеството се превръща в привычка, която не се напуска, понеже се извършва вече някак механически и се е срасла при това с цялата ни духовна природа. Гдето обаче се намесят други насоки на духа, така че възможностите за поетическо съзерцание стават все по-редки и по-редки и първоначалният импулс за художествено оформяване отслабне, там ще настъпи в края на краищата застой, непродуктивност. Навикът като установена склонност към създаване се оказва следователно един „изкуствен“ инстинкт, който само привидно не гължи нищо на съзнателния умисъл.

И колкото малко може без навик, толкова малко може и без техническа подготовка. Какво би сторило „несъзнателното“, ако завареше една девствена почва, без път към целта? Като изтъква пред Гьоте, че е твърде важно да се знаят „операциите на духа“, „философията на занаята“ при научната и при творческата дейност, Шилер забелязва: „Това е най-голяма придобивка, понеже знанието на духовните средства и ясното вникване в методата ни правят господар на предмета.“⁴³ В същия смисъл и Гьоте, вече 82-годишен, пише на Вилхелм Хумболт: „Колкото по-рано човек съзнае, че има един занаят, едно умение, което може да му помогне за планомерно повисяване на неговите естествени гарби, толкова по-щастлив е той.“ Намирайки, че съзнателен и несъзнателен момент трябва да се допълват взаимно, Гьоте препоръчва да се догонва

⁴³ Шилер до Гьоте, 21.II.1798.

„чрез упражнение, учене, обмисляне, насърчение, противодействие и отново непрестанно обмисляне“ единството и пълнотата на творческата дейност, така че „вродено и придобито“ да смят света с постигнатото.⁴⁴ Всичко разсъдъчно и техническо не само не нащърбява вродения художествен усет, но, наопаки, дава му първа възможност за правилно извяване. Без интимно сродяване с формите на поетическото изкуство, със стила и композицията на разните поетически видове не може да се мисли абсолютно никаква импровизация. Същността на разните типове ритми, на сонета или на граматическа техника няма да бъде открита в момент на вдъхновение, а трябва да се усвои съзнателно, като готова традиция, за да се използва при собственото творчество. Само тогава едно продуктивно настроение издига преживяното го художествена идея, когато принципът на организиране е вече известен и трябва само да се почувства, че даден мотив ще намери в дадена форма своето най-подходящо, адекватно изражение. Колкото невъзможно е за поета да предугажда опита си, да антиципира знанията си за положителните неща по свръхчувствен път, толкова невъзможно е да намери той без предварителна работа на ума каквито и да било, дори най-елементарните правила на занаята. И само когато той е добил в това отношение голяма сръчност, ние очакваме да го видим в ролята на изобретател и обновител на завещаните средства.

Доказ за съзнателно отношение към творческото дело е всяко подражание, всяка зависимост, всяко влияние от литературната традиция, как-

⁴⁴ Гьоте, писмо от 17.III.1832.

то те довеждат до проява и напредък на личните сили. Вергилий, като подражател на Омир, Расин, като последовател на Еврипид, Шекспир, като вдъхновен от Плутарх и повлиян от Марло и други драматурзи, са отлични примери за уроците, които търси геният.⁴⁵ „Аз работих по образци“, заявява самоуверено Расин, говорейки за строгата си техника, заета от гревните.⁴⁶ Гъоте и тук улучва с щастлива формула общата истина за значението на техническия опит. „През историята на цялото изкуство ние наблюдаваме, мисли той, родословна зависимост, филиация. Срећнем ли един голям майстор, всякога ще забележим, че той е използвал доброто на своите предходници и че тъкмо това го е направило голям. Мъже като Рафаел не никнат от земята. Те излизат от гревността и от най-доброто, което е постигнато преди тях. Да не бяха използвали предимствата на своето време, малко би останало да се каже за тях.“ И още: „Данте ни изглежда голям, но той има култура от столетия зад себе си.“⁴⁷ Това наблюдение важи естествено и за новите по-значителни писатели. „Той, говори Леон Доде за баща си Алфонс, четеше много. Никой не познаваше като него литературата на своето време... Никой не беше мислил повече върху постройката на съчиненията си и върху изкуството да се гради. Това изкуство е истински занаят, казваше той.“⁴⁸ Но подобни изказвания биха могли да се намерят и у други майстори на словото – у Балзак, Толстой и т. н.

Срещу онези, които гържат изключително на

⁴⁵ Срв. по-горе.

⁴⁶ Расин, Britannicus, Phèdre, предговори.

⁴⁷ Eckermann, Gespräche, 4.I.1827, 2.X.1828.

⁴⁸ L. Daudet, Quand vivait mon père, 126.

несъзнателното, на мистичното и произволното при всяко поетическо създаване, бихме могли да противопоставим все тъй откритото признание на един поет като Пол Валери за нещо пресметнато и логическо в творческия акт: „Стиховете ми бяха за мене преди всичко упражнения (des exercices). Логическото обсъждане, скиците, редовното проверяване са първостепенно упражнение за духа.“⁴⁹ За Валери (който не споделя ни най-малко романтичните идеи на Платон за поетическия „бяс“) вдъхновението е псевдоним на разума, на знанието; и той посреща с ирония мнението на онези, които схващат несъзнателното като някакво свещено или пророческо блануване.⁵⁰ Представят ли си те гения като нещо самородно, нещо „божествено“ или „демонично“, той признава при всяко мнимо-спонтанно творчество преди всичко неуморните усилия, последователната и зряла мисъл. Разсъдъчна в основата си, тази мисъл е истинското ясновидство, както то ни се разкрива в мълниеносни решения, в плодотворни обобщения.⁵¹ „Писането в литературен смисъл приема за мен винаги образа на някакво пресмятане.“ Творчеството, откритието е подчинено на „угола на интелекта“⁵². Маларме, който полага тежест при поетическото изнамиране на съзнателния момент, на методичното обсъждане, подтиква и Валери, най-добрия си ученик, да вярва твърдо, че „за предпочитане е да се пише в пълно съзнание и при яснота на мисълта нещо слабо, не-

⁴⁹ Fr. Lefèvre, Entretiens avec P. Valéry, 27.

⁵⁰ P. Valéry, Rhumbs (1929), 96.

⁵¹ P. Valéry, Variété, 222; срв. A. Lafont, Paul Valéry (1943), 67, 76 nm.

⁵² Berne-Joffroy, Présence de Valéry (1944) – P. Valéry, „Propos me concernant“ 13, 20.

жели да се създава в транс и в екстаз някакъв най-добър шедьовър“. Валери отхвърля за себе си решително качеството да е Путия. „Боговете да ме пазят от пророческо блънуване“, заявява той, който смята вдъхновението, интуицията само скрита логика и добре изучена техника. Държейки на строгото обсъждане и упорития труд („*ostinatio rigore*“, по израз на Леонардо да Винчи), той признава: „Не някакъв гений ми открива внезапно това, което имам да кажа или да извърша в неочакван за другите случай, а моята рефлексия, моето съзерцание.“⁵³

Несъмнено Валери надценява с този род изказвания значението на съзнателното, на предумишленото, на пресметнатото, тъй като дори неговата собствена поезия съдържа нещо много повече и нещо по-друго, отколкото съобразителна мисъл и изискана техника. Важното в случая обаче е, че той и Маларме не стоят уединено със своите схващания за ролята и стойността на разсъдъчния фактор и че те само продължават реакцията преди тях против романтичната наивна представа за подбуди и условия на творчеството. „Разбирам, казва още Сент-Бьов, че не може да се свежда цялата поезия към занаят; но съвсем не разбирам как може да не се гържи сметка при едно изкуство за самото това изкуство и как може да се подценяват до такава степен свършените работници, които блестят в него.“ Привеждайки тези думи, Теофил Готие добавя: „Когато се касае за един поет, фактурата на неговите стихове е нещо значително и тя заслужава да се проучи, понеже образува голям дял от неговата вътрешна стойност. Именно с то-

⁵³ P. Valéry, *Variété*, 223; A. Lafont, ц. с., 41 нм., 77, 155 нм., 266 нм.

ва длето се обработва собственото злато, сребро или мед.“ И като изучава стихотворната техника на Шарл Бодлер, всичко формално, което налага марката Ш. Б. на произведенията му, Готие усърдно подчертава „*tout le savant mécanisme de prosodie et de coup dans la strophe et la strophe*“, „*ses secrets de métier*“.⁵⁴ Сам Бодлер пише за Едгар По по повод на поемата му *Гарванът*: „Той имаше мощен гений и повече вдъхновение от когото и да било, ако под вдъхновение разбираме енергията, ентузиазма на ума и способността да се гържат будни гарбути; но той обичаше и работата повече от всеки друг и той, завършеният оригинал, повтаряше, че оригиналността е работа на школуване (*apprentissage*), което не ще рече, че тя може да се усвоява чрез преподаване (*enseignement*).“⁵⁵

„Несъзнателното“, правилно разбрано, е фактор само у натури, добили художествена култура и обжегвани от желание да творят. Но мимо тези условия има едно друго: потребен е материал, в който да се реализира формата, потребно е гориво, годно да бъде възпламенено от една искра. Всяка изненада от новото съдържание, всяка внезапна комбинация на въображението има за предпоставка дълго подготвяне и обмисляне. Че съзнанието за тази предварителна работа не е винаги ясно, не показва още нищо. Обаче по правило там, где има субективни или обективни показатели за потеклото на едно крупно поетическо произведение, ние можем да установим доста дълъг процес на мътене, на съобразяване и преценяване, преди да се пристъпи към изпълнение на плана. Всяко значително хрум-

⁵⁴ Th. Gautier, Ch. Baudelaire.

⁵⁵ Ch. Baudelaire, *La genèse d'un poème*.

ване на поета е от кръга на опита и на идеите, които са го занимавали по-рано; всяко несъзнателно откритие на учения е във връзка с нещата и проблемите, които той съзнателно е обсъждал, и в никой случай той няма да попадне на открития в съвсем чужди за мисълта и знанието му области. Никога не се измисля от невиделица нещо значително, което да не е било тъй или инак предмет на постоянни размисли. Всяка по-сложна поетическа картина, в която има оригинална разпоредба на части от преживяното, се оказва продукт на съзнателни усилия за овладяване на основния мотив. Това е задача, която му изпъква в съзнанието, ту се губи в „несъзнателното“, докато намери най-сетне своето решение. И когато поетът чувства, че му липсва много нещо, за да я постави на дневен ред, той я отлага за известно време в очакване на благоприятни часове: той очаква да му дойде на помощ новият опит или новото по-подходящо настроение, което ще оживи асоциациите в търсената насока. „Аз се оглеждам сега за най-добро семе, а и приготвена почва няма да липсва; останалото ще зависи от щастливото време“, говори Гьоте по един повод. Шилер твърди същото по личен опит. „Това, което бе безплодно усилие в течение на пет седмици, намери решението си в три дни благодарение на един мек слънчев лъч; несъмнено е обаче, че досегашното ми постоянство подготви това развитие.“⁵⁶ И пак Гьоте пише на Шилер: „Ние не можем друго, освен да натрупаем и да изсушим добре кладата; огънят ще пламне, когато му дойде време, и ние ще се чудим сами на това.“⁵⁷ Не се ли чочака

⁵⁶ Шилер до Гьоте, 27.II.1795.

⁵⁷ Гьоте до Шилер, 28.II.1795.

щастливото време, пристъпи ли се към работа въз основа на непълна картина, нищо завършено и издържано не може да излезе. Ето защо ние разбираме гордостта на Фридрих Хебел, когато той записва на 11 януари 1845 г. в дневника си: „Един петел на боговете! Аз оздравях! Не само стомахът ми гоказва това, но аз съставих днес две стихотворения, от които едното (Madrum № 2) е много хубаво и се равни на най-добрите ми неща. Идеята за него ми мина през ума още преди две години (когато приготвих № 1) като лятна паяжина, отвеяна от въздуха; днес обаче, вечерта в Café delle belle arti, аз можах ненадейно да я задържа и в награда за дългото ми чакане излезе нещо сполучливо.“⁵⁸ Така и при баладата на Хебел *Брахманът*, никнал през 1863 г., ние можем да проследим по дневниците как идеята, легнала в основата ѝ, възлиза поне към февруари 1851 г. и се повтаря често, докато бъде окончателно намерена вътрешната и външната форма.⁵⁹ Как Гьоте носи във въображението си години на ред своите балади, за да ги повтаря от време на време като хубави картини или мили сънища и за да зреят те за по-художествено изпълнение, това се знае добре.⁶⁰ Така продуктивното настроение, „въдъхновението“ или „въодушевението“, се подготвя, отдалеч, за да настъпи само когато намери благоприятна почва, а не когато бъде повикано. Грилпарцер има право:

Begeisterung, was ruf ich dir,
Und fleh' dich furchtlos an?

⁵⁸ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 380.

⁵⁹ Fr. Hebbel, Tagebücher, III, 5.

⁶⁰ Срв. напр. Eckermann, Gespräche, 16.XII.1828.

Begeisterung? Wornach? Wofür?
Bist du selbständig ausser mir?...

Drum auf ins Leben, mutbewehrt!
Gestrebt! geliebt! gehasst!
Ist dir der Stoff erst, der sie nährt,
Fällt Glut vom Himmel auf den Herd,
Und lodert ohne Rast.⁶¹

Търсене, което излиза от добре поставена задача, се увенчава винаги с успех, така както благоприятното разположение преди вземането на хашиш убежда по-сигурно желаните видения и наслади в един „изкуствен рай“. Защото, както казва по собствен опит Теофил Готие: „Ако искате да вкусите напълно магиите на хашиша, трябва да ги подготвите отнапред, като им доставите мотивите с техните странни вариации и объркани фантазии.“⁶² Но и едно необъркано, нормално въображение строи своя нов опит, своя свръхопит тъкмо по силата на настроения, впечатления и идеи, станали от по-рано и от по-дълго време доминанта на съзнанието. Неминуемият резултат тук е в пряка зависимост от съдържанието и посоката на духа в този предварителен, прозаичен стадий на обсъждане. „Без тези предпазни мерки екстазата може лесно да се превърне в кошмар“, болезнен и магически кошмар, мисли Готие за хашиша. И същото важи за всяка художествена задача при сериозно отнасяне към нея.

Наглед ненадейно и своеволно, „вдъхновението“ се оказва всъщност в зависимост от бавно натру-

⁶¹ Grillparzer, „Begeisterung“.

⁶² Th. Gautier, Charles Baudelaire.

паното вътрешно съкровище, от което постоянно черпи; и едва когато е всичко уяснено, когато образите са намерили своята вътрешна форма и са съвпаднали с едно сродно по насока настроение, пристъпва се към творческа работа. Изненадата не изключва никаква подготовка, както измисленото не е нещо вън от спомените и изученото.

Изборът между разните възможности при възпроизвеждането не е случаен, а се направлява, както видяхме, в значителна степен от емоционални предпоставки. Между тези предпоставки трябва да поставим и интереса за тези или онези съдържания: интереса, както той се обуславя от по-дълбоките лични разположения, от характера и както той произтича от нуждата на момента да се намери една поетическа материя, която най-добре изявява личното аз, тъй или инак задяната от житейските условия. Този интерес ни кара да предпочитаме между множеството образи тъкмо онези, които стоят в съгласие с него, били те спомени или свободно извикани представи. „Вдъхновението“ произвежда не в зависимост от абстрактни идеи или от случайни хрумвания, които не стоят в никакво отношение към вътрешния живот на личността, а винаги под ръководството на един идеал, на едно живо чувство, на една потребност за изказване. Образите, които се вестяват, имат актуална стойност; мисълта следи грижливо способни ли са те да бъдат носители на личното аз и всичко, което изцяло или отчасти противоречи на даден критерий, бива отхвърлено. Защо Яворов пише своята *Градушка*? Външно погледнато, няма нищо общо между твореца с неговите съдби и чувства и онова, което се излага в поемата. Но изповедта на поета повдига булото на творческата тайна и указва на личното отношение към една фабула, подсказана от спомените. Обладан от една своеобразна

мъка, от една душевна болка, той е искал по навик да се освободи от нея, като ѝ даде поетически израз и като приобщи така и незнайните читатели към нея. В ума се тълпят разни образи; изхождайки от повода на момента, въображението лети по разни посоки, търсейки сродното, което по-силно, по-поетически може да стане символ на безименната болка. И ето най-сетне споменът за градушката, живо запечатан още от детинство. В него той намира рамка и материя за чувството, което гнети душата му: „Аз съм следял всеки стих вади ли частица от това чувство из мен.“⁶³

В други случаи самият реален повод, който създава нуждата да се говори, да се изнамира, се превръща в поетически мотив и тогава интересът, личното отношение, е още по-явно. Същият Яворов, настроен мрачно от една несрета, пише някакъв поетическо-философски дневник. „Работейки го, аз исках да изживея с него своята криза: като пишеш за болката си, сякаш се освобождаваш от нея. С този дневник мен ми олекваше, давайки изход на колебанията си, на съмненията си.“⁶⁴ Работейки така, във въображението му се вестяват ту образи от миналото, от историята, в които би могло да се облекчи основното чувство, ту сцени от негалежно преживяване, което неотменно привлича мисълта му. И така бива конципиран планът както на *Боян Магьосникът*, така и на *В полите на Витоша*. И в двете посоки образите се търсят изключително от становище на една нужда за саморазкриване. Не слепият случай, не едно безцелно и произволно „несъзнателно“ твори тук, а нещо твърде смислено, което тегли строги рамки на асоциа-

⁶³ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 24.

⁶⁴ М. А., Към психографията и пр., § 33.

циите. В трети случай най-сетне интересът, който направлява избора, може да бъде една по-обща идея, но идея, заседнала дълбоко в душата, идея, станала неразделна част от вътрешната личност и наложила печат на нейните възгледения и поетически блянове. Съзнанието за този импулс към творчество не липсва. „Мислил съм, говори Яворов за героя на своята поема *Тома*, в него да символизирам това, което религията ни дава, от една страна, науката, от друга.“⁶⁵ И двете се оказват според схващането на поета „еднакво безпомощни“. И от мисълта за това неотстранимо безсилие на човешката природа иде едно настроение, което води към поетическа изповед.

Навик, техника, градиво, интерес – това са моменти на творческата дейност, които отнемат почвата на предположението за някаква непознаваема изобретателна мощ и свеждат „несъзнателното“ към същата категория операции на ума, към които спадат – по естество и посоки – и съзнателните състояния на човешкия дух.

4. СПОНТАННОСТ НА ИЗНАМИРАНЕТО

Между белезите, в които трябва да пролича „несъзнателното“ на всяко художествено изнамиране, особено видно място се отрежда на т. нар. спонтанност, т. е. на самопроизволното и лишено от контролата на разума създаване.

Понятието е твърде широко и твърде неопределено. Ние можем да го разложим на две или три по-прости явления.

⁶⁵ М. А., Към психографията и пр., § 25.

Изтъква се обикновено непрегвигената, внезапната поява на поетическите идеи, за да се покаже колко може тук едно предвзето решение. Поети и естетици често не виждат да има пряк повод за продуктивните настроения и отричат възможността да се изнамира и работи, когато това се желае. Музата се рисува като капризна дева, която спохожда избраника в негодно време и която изчезва тъй неочаквано, както е дошла. Художникът е изненадан, озарен, той не се е готвил, той не е мислил нищо подобно за това, което мъание-носно изпълня ума му, и често, ако не успее да отбележи тутакси идеята, стиха, мелодията, може да ги забрави по-после, когато със спокоен дух поиска да ги фиксира. Безброй показания свидетелстват негвусмислено за тази вяра в произволността на творческите състояния и нищо не ни кара да се съмняваме, че наистина готови концепции изпъкват ненадейно в съзнанието, без да се е мислило всякога продължително върху тях. В това странно на пръв поглед явление мистически натури или аристократи на духа искат да намерят опора на своето убеждение за нещо неземно, нещо божествено у художника-творец:

Alles Menschliche muss erst werden und wachsen und reifen,
Und von Gestalt zu Gestalt führt es die bildende Zeit;
Aber das glückliche siehest du nicht, das Schöne nicht werden,
Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor dir.
Jede irdische Venus ersteht, wie die erste des Himmels,
Eine dunkle Geburt aus dem unendlichen Meer;
Wie die erste Minerva, so tritt mir der Aegis gerüstet,
Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichts.⁶⁶

⁶⁶ Schiller, Das Glück (1799).

Ако Шилер ограничава в тези стихове всяко непрегвигено и същевременно завършено изнамиране само за изкуството, Гьоте е наклонен да разшири спонтанността върху цялата област на оригиналната мисъл, следователно и върху положителните науки. „Всичко, казва той, което наричаме изнамиране, откриване в по-висок смисъл, е по-значителна степен и приложение на едно чувство за правдата, което, култивирано тайно и продължително, води незабелязано и с бързината на мъния към едно плодотворно познание. То е откровение, което се развива отвътре навън, карайки човека да предугажда, че е подобие божие. То е синтеза на света и на духа, която дава блажена увереност за вечната хармония на битието.“⁶⁷ Как Гьоте идва до много свои стихотворения, без да е очаквал, и как той ги има цели на ум, преди да е съзнал техния смисъл, за това приведохме вече някои от неговите обилни в това отношение изповеди.⁶⁸

За кишиневския период от живота на Пушкин имаме свидетелството на Кириенко-Волошинов, че след вакханалии поетът изпадал в разкаяние, в самобичуване и в кратка, но искрена скръб. При откриване беседа с Кириенко Пушкин държал всякога в ръка перо или молив, с които чертаел на книга разни карикатури или детски и женски глави, сходни помежду си. Случвало се често посред разговор той внезапно да млъкне, като пресече своята гореща реч на половина дума и като обърне някак чудно глава към рамото си, сякаш прислушвайки се внимателно към нещо вътре в себе си. След като оставал

⁶⁷ Goethe, Maximen und Reflexionen: „Naturwissenschaft“.

⁶⁸ Срв. по-горе.

гълго в това състояние, неподвижен, после със същия израз на напрегнато внимание Пушкин заема предпозната си поза на масата я захваща да пише бързо и непрекъснато, без да чува и да вижда нещо наоколо. В такива случаи събеседникът му си отивал да спи, а Пушкин продължавал да пише.⁶⁹ За вдъхновената работа над поемата *Полтава* имаме показанията на друг непосредствен наблюдател. Той съобщава как Пушкин пишел непрекъснато цял ден, обядвал за кратко време във, гдето мислът също го „преследвала“, след което в дома си създавал по стотина стиха в деннощие. „Стиховете му се вестяха дори насън и ноще той скачаше от легло, за да ги запише в тъмното...“ Понякога той записвал части от поемата в проза, но отпосле го дообработвал в стихове, като от записаното не оставала ни четвърт част.⁷⁰

Непредвиденото настъпване на вдъхновението, когато умът е зает с даден сюжет, е добре разкрито от Гогол като важен момент на творческата му работа. Пишейки своите *Мъртви души*, той отваря веднъж ръкописа си в една кръчма извън Рим, гдето се е отбил да си отгъхне и гдето слуша врявата на разговори и шума от игра на билиард. „Захотелось мне писать“, казва той. Забравяйки душната атмосфера наоколо си, той присяга на една маса и без да мръдва гълго от мястото си, вдавайки се в „удивителен сън“, написва цяла глава от романа. „Я считаю эти строки одними из самых вдохновенных. Я редко писал с таким воодушевле-

⁶⁹ Булашов, Киевский Сборник (1894), 44; цит. Н. Сумцов, Исследования о Пушкине, 32.

⁷⁰ Юзефович, Русский архив (1880), цит. у Г. Я. Трошин, Пушкин..., 63.

нием“, приключва той съобщението си пред един приятел.⁷¹

Подобни наблюдения се повтарят и при работата на мислителя или учения. Дарвин изтъква в автобиографията си с учудване как му идвали внезапни просветления, при които с пословична бързина намирал някои обяснения на тъмните по-рано проблеми. Той си спомнял винаги мястото, гдето за голяма негова радост „изведнъж му хрумвало решението на въпроса“, поставен отгавна. На запитване как е дошъл до идеята на своята *Критика на чистия разум*, Кант разказвал на учениците си: зараждането и развитието на тази идея настъпило при обстоятелства, когато най-малко могъл да очаква резултата на дълбоката философска спекулация, именно при дневната разходка, предприета за отпочивка на главата. Едва откак обработил на ум най-общата основа на идейната сграда, той пристъпил към изложението ѝ на книга, за да преработи отпосле всичко написано в окончателна форма.⁷²

Все тъй и Декарт знае да разказва за незабравимия си час на вътрешно озарение на 10 ноември 1619 г. Намирайки се в Германия и прегал се в пълно уединение на своите философски търсения, той бил обхванат от странен ентусиазъм при откриване основите на една чудна наука. (Cum plenum forem enthusiasmo et mirabilis scientiae fundamenta reperirem.) Интелектуалното възбуждане, опиянението на ума, съпроводено със силно възненение (как-

⁷¹ Н. В. Берг, „Воспоминания о Н. В. Гоголе“, цит. Смирнова-Чикина, Поэма Гоголя „Мертвые души“ (1964), 6.

⁷² L. E. Borowski, Darstellung des Lebens und Charakters Im. Kants (1804), Срв. H. Schwarz, Im. Kant (1907), 92.

мо е случаят по-късно и при Русо, когато попада на идеята за първия си трактат!), било свързано и с три съновидения, изтъкувани от смаяния философ в смисъл, че откритието му се отнася до единството на всички човешки знания, до една мъдрост, внушена от бога и скрита в недрата на собственения дух. От този момент Декарт намира пътя си и се предава на изработката на своята нова философска метода.⁷³

Един нов мислител и учен, Хустон Чемберлейн, като говори в автобиописа си за начина, по който достигнал до идеята си да посвети една книга на Кант, подчертава внезапната поява на основната ѝ концепция така: „Често аз мечтаех да допринеса някак за по-доброто запознаване на широките кръгове с този дълбоко уважаван от мен хероичен мислител: но намерението ми се мяркаше без очертания в далечината. В един определен ден (27 април), в определен час (следобед, 3^{1/2} часа), на определено място в Осми виенски квартал (недалеч от оптичката фабрика на Райхерт) ми дойде неочаквано, като мълния основната идея за общия план на моята книга за Кант, и то с такава настойчива сила (mit so gebieterischem Umgestüm), че аз прекратих ходенето и се върнах вкъщи колкото се може по-бързо, за да пристъпя към работа... Аз, спокойният човек, като че бях обхванат от бяс (hatte etwas von einem Besessenen).⁷⁴ Същото преживяване се повтаря и при книгата на Чемберлейн за Гьоте

„Човек може толкова да се готви за своята поезия, колкото и за своите сънища“, казва Фридрих

⁷³ CpB. D. Roustan, в Histoire de la littérature française (I. Bédier et P. Hazard), I, 264.

⁷⁴ H. Chamberlain, Lebenswege meines Denkens (1922), 141-142, 151-152.

Хебел.⁷⁵ Около 30 или 40 хекзаметъра от един идилически епос му хрумват внезапно, когато се разхождал из Пратера и берял теменуги.⁷⁶ Въобще поетическата и гениалната мисъл (за него те са едноточни неща) се отличават от всяка друга по непосредствеността, с която се появяват, и по непроменчивостта, с която се фиксират.⁷⁷ Тъкмо тук е според Хебел критерият, който дели чистия поет на имитатора. Въдъновението у първия е свещен пламък, паднал от небето и приет с благодарност; у втория то е наложен от самия него огън, който му се разпалва, ако има гориво, ту едва тлее. При такъв огън може да се кове и споява; обаче нужно е да поддейства слънцето със своята топлина, за да израснат цветя и дървета. „Съзнанието, мисли Хебел, не взема никакво участие във всичко велико и красиво, което изхожда от човека, или само слабо участва; той го ражда, както майка детето си, което е оформено от тайнствени ръце в нейната утроба и което, макар плът от нейната плът, се явява пред нея в независима самостоятелност... Съзнанието не е продуктивно, то не създава, то осветлява само, като месеца.“ И тъкмо защото художникът постъпва несъзнателно, той не знае кога ще му дойде идеята. Имитаторът знае това, у него няма нищо спонтанно, нищо произволно; но той и не създава нищо ценно. Занаятчията посяга с умисъл ту към чука, ту към лоста и очаква определени резултати; но нещо повече от маси и столбе той не може да направи.⁷⁸

Грипарцер няма никакво съзнание за целост-

⁷⁵ Fr. Hebbel, Tagebücher IV, 65.

⁷⁶ Fr. Hebbel, Tagebücher IV, 64.

⁷⁷ Fr. Hebbel, Tagebücher I, 134.

⁷⁸ Fr. Hebbel, Tagebücher I, 329-330.

та на грамата си *Annfrau*, когато почва да я пише: „Аз се въртях цяла нощ ту на една, ту на друга страна. Едва заспал, пробуждах се пак. И при това някакъв помисъл за грамата или пък спомен за някаква фабула. На другата заран аз станах с чувство за някаква приближаваща болест... Тогава се изпречи пред очите ми парчето хартия със записаните вчера и после съвсем забравени стихове. Аз седнах и записах нататък и все нататък, мислите и стиховете ми идеха от само себе си, аз едва ли бих могъл по-бързо да преписвам.“⁷⁹ Така и Ото Лудвиг изповядва как планът на някои негови грами му идвал внезапно и с такава „огромна бързина“, че едва пробуден от сън, за половин час той разработвал пиесата и виждал „всички лица и всички сцени до най-малки подробности.“⁸⁰ Все тъй и Пол Валери: „Човек получава едно светкавично откровение, после трябва да влезе в тъмната стая, за да развива.“⁸¹

Живописци и поети на тоновете ни свидетелстват също за внезапно изнамиране на мотиви или за бързо развитие на незнайно как никнали идеи и не един от тях може да извика на улицата, в ателието или в леглото: Намерих! Това, което ни предават като самонаблюдение Гьоте, Шилер, Хейл и други поети,⁸² се поддържа и от художници като Бьоклин, Ханс Тома или Пювис де Шаван,⁸³ и от музикални гении като Моцарт или Вебер. Живописе-

⁷⁹ Grillparzer, Selbstbiographie.

⁸⁰ Otto Ludwig, Studien.

⁸¹ Paul Valéry vivant, 142.

⁸² Срв. O. Behaghel, *Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen*, Leipzig, (1907), 12 нм., 38 нм.; R. Hennig, *Das Wesen der Inspiration*, Leipzig, 1912, в *Schriften der Gesellschaft für psych., Forschung*, H. XVII, 89.

⁸³ Срв. Popp, *Maler-Aesthetik*, 301, 312-313.

цът Лудвиг Рихтер пише в спомените си: „Един ден четях с голям интерес немските саги на Грим. Когато се спусна вечерният зрач и отложих книгата настрана и се доближих до затъмнения прозорец, моята картина, за която не мислех ни най-малко, изпъкна внезапно пред мен цяла завършена и като жива с формата и багрите си. Обхванат от възторг, взех набързо един въглен и въпреки спусналата се тъмнина нарисовах всичко на картоната.“⁸⁴ Моцарт разказва в едно трогателно по наивната си самоанализа писмо: „Когато аз съм насаме и се усещам добре, например при пътуване с кола или ноще, когато не мога да спя, мислите ми идват в потоци и най-добре. Откъде и как, аз нито зная, нито мога да зная. Които ми харесат, задържам ги и си ги шепна дори, както са забелязали хора от-страна... Никналото така аз не забравям лесно и това е може би най-ценният дар от бога. И ако по-късно премина към записване, аз вадя от торбата на мозъка си събраното вече по-рано. На хартия върви всичко бързо, понеже то е било готово и рядко става по-друго, отколкото е било в главата.“⁸⁵

Че и у хора на положителното знание, най-сетне при учени, които се проявяват като изследователи на физическия или на духовния свят, големите синтези, новите идеи и оригиналните схващания настъпват също тъй произволно, без да бъдат очаквани, както и художествените концепции, за това могат да свидетелстват с всичката неподкупна правда на самонаблюдението мнозина. Към приведените по-горе случаи можем да прибавим и тези. Хелмхолц, който твърди, че мислите му идат, „без да знае откъде“, „ненадейно и без напъгане“, ка-

⁸⁴ L. Richter, *Lebenserinnerungen* (1886), 165.

⁸⁵ O. Jahn, *Mozart* (1907), III, 423.

мо по вдъхновение“,⁸⁶ съобщава един типичен вътрешен опит.

За Нютон знаем, че е спирал на идеята си за гравитацията още в 1666 г., но че са били нужни после цели 14 години, докато след дълги математически и експериментални проучвания установи „в момента на висша възбуда“, че се касае за един голям естествен закон. Гаус, математикът, съобщава в едно писмо за внезапното откриване на важно теоретическо положение в областта на изчисленията. „Най-сетне преди няколко дни аз успях, но не поради моето мъчително търсене, а по божия милост, бих казал. Както удря мълнията, така беше решена и загадката; аз сам не бих бил в състояние да докажа връзката между това, което знаех преди, и последните си опити; нито пък по какъв начин улучих решението.“⁸⁷ Анри Поанкаре, като излага историята на своята теорема за *fonctions fuchsienues* с всичките ѝ етапи на съзнателни усилия и непредвидени открития, разказва как в продължение на 15 дни наред обмислял проблемата и опитвал множество комбинации, без да дойде до някакъв резултат. „Една вечер аз пих черно кафе въпреки обичая си и не можах да заспя: идеите ми се тълпяха бързо, аз ги чувствах, като че се сблъскават, и най-сетне две от тях се слепиха, тъй да се рече, за да образуват една постоянна комбинация. На сутринта открих съществуването на онези функции... Аз трябваше само да изложя резултатите, което ми отне само няколко часа.“ Други път откритието го изненадва във време на пътуване, „без

⁸⁶ Hermann v. Helmholtz, Vorträge und Reden, I (1896), 15.

⁸⁷ Aurel Voss, „Über die mathematische Erkenntnis“, Kultur der Gegenwart, III, I Abt., 3. Lieferung, 8.

да е било подготвено нещо в по-ранните му мисли“. Той няма възможност да провери тутакси истинността на откритието, понеже пътува и разговаря с чужди лица, но има все пак пълна увереност в нея. Проверката при спокойно състояние дома я потвърждава само. Трети път, занимавайки се безуспешно с нов рог проблеми, той отива за няколко дни на морето и мисли върху съвсем друго нещо. Един ден, разхождайки се по стръмния бряг, хрумва му, „все със същите белези на бързина, на внезапност и на непосредствена увереност“, че онези проблеми трябва да се решат по този и този начин.⁸⁸ Тези самонаблюдения на Поанкаре се потвърждават и от анкетата на списанието *Enseignement mathématique* върху методите на работа и умствените навици на други математици.⁸⁹

Но крият ли тези признания, тези факти на самонаблюдението такава загадка, която не може да бъде решена задоволително? Имаме ли наистина в творческия процес с неговата самобитна сила и неговата непредвиденост някакво чудо, което трябва да се схване като продължение на „создаване на мира“⁹⁰, така че да се откаже всяко право на поета, на учения да иска да го разбере?

Колкото безпричинна и случайна да ни се струва творческата идея, всъщност тя се обяснява достатъчно, с наличните средства на психологическата анализа, както и с показанията, които служат за коректив на онези първите. Трябва да вземем тук във внимание няколко обстоятелства, всяко от които отстранява по малко мистерията, а всички

⁸⁸ H. Poincaré, Science et Méthode, Paris, 1908, 51-52; срв. u Toulouse, Henri Poincaré (1910), 184 нм.

⁸⁹ L'Enseignement mathématique, VIII-XI (1906-1909).

⁹⁰ Срв. Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 204.

вкупом представят работата в много по-естествено осветление, отколкото тя се струва при едно бегло впечатление от преживяното и изпитаното вътрешно.

Макар поетите и да са изненадани от хрумванията си, те не пропускат да отбележат, че е направено вече достъпно, за да се улесни и предизвика в даден момент „възхновенето“. Ако Хайне сравнява внезапния изблик на песни в душата си с изблика на сълзи:

Wie Tränen, die uns plötzlich kommen,
So kommen plötzlich auch die Lieder,

той вече чрез този образ, взет от познати преживявания, иде да ни подсети, че, строго погледнато, песните не могат да се появят, докато няма за тях определен повод и определено вещество, тъй както сълзите не бликват от очи без някакво съзнание за чувството, което ги предизвиква, и за причината, която ги оправдава. Същият Гьоте, който съзира нещо божествено в способността за гениални открития и нещо нелепно обяснимо в ненадейните поетически концепции, признава, че е необходима „дълга и тиха“ подготвителна работа за тях; че ако малки неща, които изказват преживяното в момента, не изискват често никакъв труд, по-големите карат художника да си мори дни и години ума. „Какви усилия, каква загуба на духовна сила са необходими, мисли той, за да се погреди и закръгли едно голямо цяло у себе си, и колко труд и какво спокойно положение в живота, за да се изкаже то в непрекъсната форма.“⁹¹ Шилер често долавя само

⁹¹ Eckermann, Gespräche, 18.IX.1823.

„колебливи видения“ и „единични черти“, преди да се оформи цялото произведение в главата му. В не един случай поетът има ясно съзнание за липсата на онова, към което се стреми, и с известна мъка налучква идеята или мотива; при това, както ще видим по-нататък, говорейки за творческия процес, съвсем съзнателно се опитват разни възможности, за да не се дойде понякога дори до резултат, който задоволява. Пол Валери говори по личен опит: „Докато поетът прави стиховете си, има един период, през който той не знае дали е съвсем близо до целта, или не е достигнал нищо. Едното и другото е възможно; и този период може да трае почти толкова, колкото и цялата работа.“⁹² Братя Гонкур очертават подробно в дневника си това догонване на идеята, работейки в нощта на въображението, това „състояние на боязън“, докато най-сетне изпъкват първите очертания на дадено произведение (романа им Renée Maupérin). „И книгите имат своята люлка“, бележат те, сочейки външните и вътрешните условия за зараждане на един план, на една концепция.⁹³ Така и Вагнер в писмо от 20 юни 1859 г. признава, че носи отдавна в себе си идеята за една композиция, преди да може да я въплъти в мотив; и когато този мотив е намерен най-сетне „с мълниеносна светлина“, той пак не го смята съвсем зрял за фиксиране, понеже бил ясен само за създателя си.⁹⁴

При научната работа, доколкото тя води към такива внезапни просветления, също може да се установи дълъг процес на сондажи в разни посоки, на

⁹² P. Valéry, Rhumbs, 94.

⁹³ Goncourt, Journal, II, 30-32; срв. гл. X, „Концентрация“.

⁹⁴ Golther, R, Wagner an M. Wesendok, XVI.

многократни опити за решение на задачата, при което не всякога ученият има пълна представа за пътищата на своята мисъл: често той е намерил края на една дълга верига неочаквано и едва после сполучва да си даде сметка чрез възхождане от синтетичното или хипотетичното към простото и положителното за етапите, през които е минал. Излагайки наблюденията върху своята метода да мисли и изследва, Хелмхолц бележи (след онази изповед за незнайно отгде дошлите хрумвания, за вдъхновението в научната работа) следното: „Аз трябваше да обмисля моята проблема от всички страни и да я превръщам дотолкова, че да добия ясен и свободен преглед върху всичките ѝ заплитания, без да пиша нещо. Да се гоиде дотам е немислимо без по-дълъг предварителен труд. След това, като е изчезнала вече произтеклата оттам умора, трябваше да настъпи часът на пълна духовна бодрост и спокойно самочувствие, преди да гоидат щастливите хрумвания. Често те идваха заран, при пробуждане, както е забелязал и Гаус. Особено охотно се вестяваха те при приятни изкачвания по гористи планини в слънчево време. Най-малките количества спиртни напитки обаче сякаш ги пропъждаха. Такива моменти на плодородна умствена пълнота бяха несъмнено твърде приятни; по-малко весела беше обратната страна, когато очакваните облекчителни хрумвания не дохождаха.“⁹⁵

Математикът Поанкаре смята с пълно основание внезапните проблясъци и открития за признак на дълга предварителна работа под прага на съзнанието, настъпила, след като умът се е мъчил безплодно над един труден въпрос. Би могло да се

⁹⁵ H. v. Helmholtz, Vorträge und Reden, I, 15 nm.

допусне за момент, че умът е добил след почивката своята предишна сила и преснота, затова и така лесно съзнанието намира решението на въпроса, но по-право, изглежда, според Поанкаре мнението, че тази почивка е била изпълнена с една несъзнателна работа и че тъкмо резултатът от нея, а не от предишната съзнателна работа се вестява ненадейно за изследователя. Обаче трябва добре да се помни: тази несъзнателна работа не е възможна и плодородна, ако няма един период на предварителна и друг на последваща съзнателна работа. „Внезапните вдъхновения не настъпват, ако е нямало дни на своеволни усилия, които изглеждат абсолютно безплодни... Тези усилия не са били тъй ялови, както се мисли, те са турили в движение несъзнателната машина и без тях тя не би вървяла и не би произвела нищо.“ Необходимостта от втория период на съзнателна работа е тъй също ясна. „Трябва да се превърнат в дело резултатите от вдъхновението, да се изведат непосредствените последствия, да се подредят и изложат доказателствата.“ Да се смята това вдъхновение някакъв прост механически процес е абсурдно. „Подсъзнателното аз не стои по-голу от съзнателното аз; то не е чисто автоматично, то е способно да анализира, то показва такт и тънкость, то знае да избира, да отгатва.“⁹⁶ Така се рисува пред ретроспективния поглед на един учен с психологическа опитност същията на непознатата отблизо творческа дейност.

По самото естество на работата ученият може да вниква по-добре в това, което предхожда не-

⁹⁶ H. Poincaré, Science et Méthode, 53-56; Toulouse, H. Poincaré, 183.

очакваните открития, нежели поетът. Причината тук е, от една страна, в елементите, с които той борава, от друга, в спътниците им в областта на емоционалното. Понеже тези елементи са по-прости и по-обща и понеже те са по-често в центъра на вниманието, ученият не губи никога из предвид кога и как са го занимавали. При това вън от общото чувство на една напрегнатост той не свързва с данните на ума никакви по-особени настроения, той не ги долавя като съдържания, които имат силна лична основа и носят характер на емоционално-волево преживяване. Така научната мисъл върви по чистите пътища на логическите развятия и не се нащърбява от странични идейни образувания или от впечатления на момента. Несъмнено все пак тя се извършва с такава шеметна бързина, че известни средни членове, известни нейни фази или етапи могат да останат незабелязани; и на помощ, както това се явява естествено, ѝ идат всички онези настроения, които носят характер на общо благосъстояние и пропъждат дори малките безпокойства и отвлечения от централния въпрос. Но неочакваното решение не стои без мотивиращи съображения и факти и когато по-късно ученият поиска да различи тъканта на умствените операции, той успява да намери стъпка по стъпка назад или стъпка по стъпка от началото към края как хрумването настъпва като закономерен завършек на дълго прехвърляни мисли. Мнимата спонтанност се оказва едно непълно гледище върху процеса, което изразява, първо, новостта на заключението и, второ, необозримостта на асоциациите изцяло или отчасти. Нищо в това заключение не свидетелства (както психологическата самоанализа учи) за друг род похвати на ума, нежели онези, които се практикуват и при подготвителния ста-

гий, и всичката разлика, изглежда, да бъде разлика по аперцепиране на извършеното, при което в единия случай тази аперцепция се удава при всеки отделен момент, а в другия няколко момента биват необикновено бързо минати и оставайки временно незабелязани. „Несъзнателното“ е условен термин тъкмо за тези по-редки и по-често желани сполучливи скокове, за това скорострелно осъзнаване.

Че и при художественото творчество не може да бъде иначе, показва вече едно просто наблюдение. Наврег, где то имаме възможност да схванем „оригиналността“ на поетическата идея, ние откриваме как спонтанно, без много обмисляне и във внезапно просветление никнат само неща, които възпроизвеждат доста вярно един ограничен опит или един добре известен мотив; наопаки, когато концентрацията не отговаря на никакво конкретно преживяване или пък се явява нещо твърде своеобразно спрямо действителността, смело може да се установи дълга работа над материалите, които ще бъдат споени в нова цялост, така че изнамирането на плана, на сюжета, на идеята трябва да се тълкува като последен акт на многократните сближения. Трябва само да прочетем историята на поемата *Гарванът*, изложена от самия ѝ автор Едгар По, за да разберем колко невярна се оказва представата за някаква сомнамбулна интуиция и как дори най-внушителната откъм форма и настроение поема предполага бавна съобразителност и спокойно обсъждане на арматурата и подробностите. Илюзията, че между начало и край на творческата концепция няма междинни брънки, иде неведнъж от незабелязаността на някои от тях и убеждението за готово знание, за антиципация почива, разбира се, на заблуда.

Така, говорейки за потеклото на стихотворе-

нието си *Змейново либе*, Пенчо Славейков виждаше там потвърждение на теорията, че поетът могъл да създава, без да е имал предварително на ум определен предмет. Първият стих се явил съвсем ненадейно: „Абсолютно не знаех какво ще правя. И доведе той втория, вторият третия, догдето в няколко минути цялото стихотворение беше готово в главата ми. Съвсем не ми идеше по-рано нещо подобно на ум.“ Но че все пак е идвало нещо подобно на ум, показва съвпадението между тази балада⁹⁷ и народната песен за грабването на мома от змей. В реда на мотивите, които Славейков си отбелязва в народната поезия и възсътдава художествено, този е може би най-малко подложен на преработка. Достатъчно е да сравним личната балада с множеството варианти на народната песен,⁹⁸ за да се убедим, че нещо ново тук почти няма, че образи и развитие са дадени наготово от анонимните песни и че от последните авторът заема дори случайни елементи, напр. името Яна на момата и златните кочи на змеиците. Наситено въображението с народния мотив, поетът може да мине към импровизация без всякаква особена подготовка, щом отдалеч някаква представа или някакъв спомен го подсети за четеното и щом то се яви подходящ израз за едно продуктивно настроение. Стил и ритъм са едничкият оригинален елемент, който иде като плюс към заетата фабула.

По същия начин не е трудно да се разбере спонтанният замисъл на трагедията *В полите на Витоша* от Яворов. Нямаме никаква причина да се

⁹⁷ П. П. Славейков, *Епически песни* (1907), 21.

⁹⁸ Вж. Илиев, № 277-279; Миладинови, № 13, 16 и 32; Дозон, № 9; Веркович, № 14, Янков, № 35; Шапкарев, № 5; Чолаков, № 2 и пр.; срв. М. А., *Фолклор от Еленско* (1913), 28.

съмняваме в правдата на Яворовото свидетелство, че работейки над един философски дневник, в който искал да изживее една душевна криза, той намира неочаквано „цяла целеничка, готова, работна сякаш, пиесата, с всичките ѝ лица, без имена още.“⁹⁹ Скокът от рефлексии в дневника към виденията на трагедията е само привидно необоснован. Защото между дневник и трагедия има една широка ивица на съприкосновение: това е тяхното интимно отношение към преживяното неотдавна, което продължава да тревожи и занимава ума. Обмисляйки фактите на живота си от становище на психолога и метафизика, Яворов, по природа поет, не може да потуши нито силното възмущение, нито играта на въображението. Връщайки се постоянно към тези факти, за да ги разбере в техния скрит смисъл, в тяхната обединяваща идея, той може без всеки умисъл да ги концептира лесно в една от формите на поетическото изображение, именно в грама. Колкото и малко да би се чувствал в положението на художник, който търси материал, все пак той прилага към преживяното мащаба на естетика и открива неволно там формата на едно възможно произведение. Нека помним, първо, че той иска да се освободи от бремето на мъчителни афекти, предизвикани от определена жизнена съдба: затова пише в дневника си. Нека имаме предвид още, че работейки над този дневник и „движики се в областта на един краен мистицизъм“, въображението му „много естествено“ минава към фигурата на Боян Магьосника от нашата история. За посредник между дневника и видението на една сянка от миналото, от косвения опит служи настроени-

⁹⁹ М. А., *Към психографията на П. К. Яворов*, § 33; срв. и § 31.

ето, свързано с реалния повод. Нека най-сетне не забравяме, че „няколко минути само размишлявайки върху една трагедия *Боян Магьосника*“, той попада внезапно на идеята за друга трагедия. Той пътем търси плана на драмата, която може да изкаже онова жизнено настроение, в което се намира и из което пише дневника, и в тази временна екскурзия из царството на поетическата рефлексия той се натъква съвсем случайно, но все пак твърде естествено, както и при *Боян Магьосника*, на една грама от собствения си живот. Тази грама лежи твърде близо до ума му, много по-близо, отколкото е могъл сам да предполага. Защото в действителност това, което се концепира в онзи миг, не представя нищо друго освен съгъстено повторение на собствения опит: в драмата всичко съществено при лица и сцени е отражение на самата истина в живота и заслугата на поета не е толкова в „изнамирането“ на веществото – ако въобще може да се цени едно художествено произведение от това фалшиво гледище, – колкото в умението да се изобрази и внуши на читателя илюзията за живи хора и възможни конфликти. Спонтанността на идеята иде значи оттам, че тази идея представя лесна синтеза на определени елементи, че тя не мени по същество преживяното, а само допълнително го „дегизира“, за да се отстрани грубо натуралистическото на една картина, която копира най-определено модели и събития. Гдето липсват предпоставки за подобна синтеза на опита, за подобно издигане на непосредствено преживяното до поетическа фабула и творчеството се свежда към по-съзнателна преработка с помощта на рефлексията, там не се повтаря вече внезапното откровение, там имаме експеримент, който бавно води от наблюдения и частични концепции към нещо окончателно уста-

новено и цяло. Такъв е именно случаят при втората грама на Яворов, *Когато гръм удари*, външната и вътрешната история на която показва, ред съзнателни усилия за овладяване на сюжета.¹⁰⁰

5. БЕЗЛИЧИЕ И ДЕМОНИЗЪМ

Като втори белег на спонтанността при творчеството служи странното безличие, в което се намира поетът. Той има чувството, че не е отговорен за това, което създава, има вярата, че някой друг, а не самият той изнамира. Като че ли не неговото въображение, неговият собствен ум концепира новата идея, а някой чужд дух го изпълва и го „вдъхновява“ за неща, върху които по-рано не е мислено и които надвишават собствените сили. Той е овладян от някакъв демон или благодатен дух и трябва да извърши всичко, което му се нашенва. Личната инициатива не се чувства съвсем, както и личната заслуга; създателят е оръдие на по-високи сили, той твори по неволя, като медуум, и неговото пасивно разположение стои в контраст с голямата активност на изнамирането.

Върху този безличен характер на творчеството, върху особения транс на поета, когато той създава, имаме достатъчно самонаблюдения, от които се вижда какво е субективното впечатление; въпрос е само каква обективна стойност имат тези самонаблюдения, какъв психологичен смисъл може да се влага в тях. За решение на въпроса ще ни помогнат на първо място пак самонаблюденията, ако те бъдат очистени от предубежденията на миналото

¹⁰⁰ М. А., Към психографията на П. К. Яворов, § 37 нм.

и се говедат във връзка с по-малко тайнствени факти на творческата дейност.

Видяхме вече колко внимателен е поетът за всички възприятия, които могат да имат отношения към дадена поетическа идея и как той е способен да извиква образи и представи, опазени в паметта, с всичката им свежест и реалност. Видяно и чуто някога оживява с такава сила, че духът стои пред една вътрешна правда, която засенчва външната. Поетите-идеалисти, художниците-фантасти, у които преобладава склонност към самовдъбочаване, към мечтателност, към откъсване от делнично и настояще, свикват постепенно да гледат на това царство от сънища и видения като на една по-висока действителност; и когато те из този поетически светоглед доловят един образ, който особено силно буди чувството, който упорито се напраща на въображението, и когато те по силата на вътрешен слух, на отчетливи представи за гуми и глас могат да чуват говора на лицето с всички негови индивидуални отсенки, те лесно попадат на илюзията, че някой им диктува, че те слушат и записват само това, което призрачни лица им нашепват. У натури с мистическа мисъл или с голяма доза религиозно суеверие скоро се вътпява убеждението, че тук има някакъв дух, който по своя воля внушава идеи и движи перото или четката. Пророци на древността се чувстват изпълнени от духа на бога или на светците; философи като Сократ се смятат ръководени към доброто от някакъв невидим демон; поети като Омир и Пиндар отдават своите повдигнати настроения и гарбата си за поетическо изображение на Зевс, Аполон или музите; а поети и художници на новото време виждат изобщо някакъв странен образ на мястото на своето съзнато аз, без да се питат какъв е

той, или пък приписват своите концепции в зависимост от вкуса си за митологията на древните или от религиозните си чувства на свръхестествени сили от различен род. Често пъти тук имаме, както е при Гьоте напр., само начин да се говори, за да се подчертае ролята на несъзнателното състояние, а не наивна вяра в митически същества; понякога обаче и самите поети, след като са повярвали за момент в „безличие“ и чуждо „вдъхновение“, успяват да открият естествените условия, от които зависи неочакваното творческо настроение.

Към ясната представа за онова, което е дело на вътрешен слух, така че дори собствената мисъл се явява отляла в гуми, които звучат като нещо чуждо, иде особеното възбуждение в момента на продуктивно напрежение. Образите, дадени по спомен, от личен опит или чрез дълго съзерцание, не се ограничават само с оживена дейност в областта на представите; те са свързани с едно специфично естетическо чувство, което е радост или мъка на творческия акт, и с чувства от други род, които отговарят на характера на самите образи или на личното отношение към виденията. Поетът попада в едно емоционално състояние, рязко разграничено спрямо обикновеното, всекидневното настроение; той стои с цялото си сърце погълнат от онова, което се извършва във въображението; и по стъпките на това емоционално вживяване вървят толкова силни физиологически реакции, неоправдани от обективни данни, че за момент при заговаряне на самосъзнанието, на усета за личното аз се вестява илюзията: не ние сами сме предизвикали това състояние, а една друга сила, върху която нямаме власт, която произволно, мимо нашето желание ни е обхванала и ни държи здраво. Такова „вдъх-

новение“, свързано с апатия за всичко наоколо, изглежда родствено с екстазата на религиозните фанатици и на патологически разположените субекти, но за разлика от нея то никога не отива до опасни идеи фикс и не се изразжда в действия, които свидетелстват за болезнени свойства на централната нервна система. Това е преходно опиянение на духа, в резултат на което се получават смислени и оправдани от критиката художествени или идейни произведения.

Към повдигнатото състояние на духа, към живо схванатите зрителни и слухови представи и тази граничеща с невъзможното и немотивираното афектация идат още новостта на съдържанието и внезапността на откритието. Дошло окончателното оформяване на материала в зависимост от благоприятно вътрешно състояние в непредвиден час и поразило ума като нещо, което в този вид не е било никога възприето, запомнено и мислено, вестява се вярата, че субектът е станал съсъд на незнайна, чужда воля, че нашата собствена мисъл, съзнатата като безпомощна и мудна в обикновено време, няма нищо общо с изнамереното и че за всичко е виновно едно безименно „то“, способно да нашепва свръхчовешки мисли.

Но когато поетът се опита да вникне в тайнственото зараждане на новото, когато той внимателно погледне зад „вдъхновението“, за да подигри там собствения си дух, той не закъснява да установи нещо твърде човешко и психологически твърде закономерно. Чудото се оказва синоним на естествените дарби и възможностите за него изхождат от най-нормални процеси на мисълта. Без да се отнема частица от оригиналността и дълбочината на изнамереното, последното се явява в едно по-чисто научно осветление, което прибавя към оре-

ола на гениалност убеждението за земно негово потекло. Защото, както сполучливо забелязва поетът-философ Валери: да се приеме, че вдъхновението е това, което се вярва от някои и което е абсурдно (т. е. че цяла поема може да възникне чрез диктант от някакво божество), би значило да се дойде неминуемо до заключение за възможността да пише „вдъхновеният“ и на друг език освен на своя, и то на такъв, който не познава; или за възможността да открива той вкусове на епохата и произведения на предходниците си, без да ги е изучил!¹⁰¹

В показанията на поетите ние намираме изказани фигурално всички представи и мисли, изтъкнати дотук.

Жан-Жак Русо излага в *Изповедите* си при какви обстоятелства и по какъв „щастлив случай“ той идва до съчиненията си, които правят незабравима епоха в живота му. Отивайки през лятото на 1749 г. от Париж за Венсен да посети затворения Дигро, той прочита по пътя в *Mercur de France* въпроса, предложен от Дижонската академия: Si le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou épurer les mœurs. „Тутакси при прочитането аз видях един друг свят и станах сам друг човек“, казва той.¹⁰² И в писмата си до Малсерб той пояснява:

„Ако когато и да било нещо е прилично на внезапно вдъхновение, то бе настъпила у мен промяна: ненадейно умът ми бе озарен от голяма светлина; потоци живи идеи се явиха въкупом с такава сила и в такава безредица, че аз се чувствах неизразимо смутен; главата ми се зашемети като от

¹⁰¹ P. Valéry, Rhumbs, 96.

¹⁰² Rousseau, Confessions, ч. II, кн. VIII.

пиянство. Обзет от бурна конвулсия и не можейки повече да дишам, аз се строполех под едно гърво по пътя и прекарах половин час в такова вънание, че като се вдигнах, видях с учудване жакета си отпред цял измокрен от сълзи, без да съм ги усетил. О, господине! Да можех да запиша четвъртината от онова, което видях и почувствах под това гърво, с каква яснота бих осветлил всички противоречия на социалната система; с каква сила бих изложил всички заблуди и грешки на нашите институции... Онова, което можах да загържа от прилива на големи истини, осенили ме под гървото в течение на четвърт час, то е слабо разпръснато в трите ми главни съчинения, т. е. първия трактат, после този върху неравенството и най-сетне онзи върху възпитанието... Ето как, когато съм мислил най-малко, аз станах автор почти мимо волята си.¹⁰³

При Дидро Русо пристига по-късно, възбуден до изстъпление и приятелят му само го насърчава да разкрие в трактата от 1750 г. идеите, хрумнали тъй ненадейно. Но че толкова години предварително Русо трупа опит и знания и подготвя незабелязано философията си на отрицание за съвременната култура, не може да има никакво съмнение. Превръщането означава тук, както и при „новото раждане“ на Толстой, на апостол Павел и т. н., само улеснено от обстоятелствата надмогнание на потиснати емоционални и идейни компоненти, които дават неочаквано друг вид на личността.¹⁰⁴

Романтиците са особено наклонни да подчертават волността на въображението си и екзалтацията на чувствата си във време на въдъхновение.

¹⁰³ Rousseau, Lettres à M. de Malesherbes, II L. (1762).

¹⁰⁴ Срв., R. Muller-Freienfels, Das Gefühls und Willensleben, Leipzig, (1924), 271.

Съществено за тях при творческия акт е тъкмо ограничението на всяка контрола на разума и ширенето на една страст за доловеното с духовно око, която кара индивида да се мисли изпълнен от една чужда воля, да бъде орган на една чужда изобретателна сила. Жорж Санд и Алфред де Вину, както видяхме, не разбират отгде и как им идат настрояния и идеи: те присъстват като чужди на това, което се ражда в главата им, те творят само когато чуват тайния вътрешен глас. Ламартин ни уверява, че идеята за поемата му *Jocelyn* го осенила внезапно, когато напускал Неапол. „В събота, 20 януари, един лъч свише ме озари“, пише той на приятеля си Virieu.¹⁰⁵ И пет дни по-късно – на друг приятел: „Преди осем дни аз бях въдъхновен отлучно. Аз концепирах (j'ai conçu) делото на целия си живот.“ Същия ден – на трети приятел: „Аз концепирах пътем поемата на поемите: нужни ми са двайсет години, за да издигна този паметник и да се погребя после под него.“ Мюсе се удивява на Жорж Санд как тя може да бъде тъй внимателна и спокойна в течение на шест часа работа, как тя планомерно и редовно върши всичко, сменявайки почивка с труд и труд с разходка или сън. „Изнамирането ме смущава и кара да треперя, признава той; изпълнението, всякога твърде бавно, ми причинява страшно сърцебиене и с плач, едва въздържайки се да не викам, аз раждам на свят идеята, която ме опиянява...“¹⁰⁶ Признал това вънание и това внушение от вън, което сякаш не изразява самата личност, Виктор Юго е на мнение, че тъкмо вигенията и внезапните открития характеризирали по-добре пое-

¹⁰⁵ Ламартин, писмо от 25 януари 1821.

¹⁰⁶ G. Sand, Elle et Lui, гл. I.

та, нежели всичко друго, на което той бил способен в хладните и трезвени часове на живота си. „Човек може да бъде оценен по-сигурно по това, което бленува, нежели по това, което мисли... Блянът, тъй непревдиген, опазва дори когато отива до чрезмерното и идеала, образа на нашия дух; нашите химери приличат най-много на нас самите.“¹⁰⁷ Но това е теория, която само обяснява самочувствието. Самочувствието стои под знака на вярата в безлично вдъхновение, в раздвоение със самия себе си, то неволно допуска някаква чужда намеса в процеса на творчеството.

Не само романтици, но и класици, реалисти и привърженици на принципа „l'art pour l'art“ имат подобно чувство на безличие, на безволие, на външно внушение.

„Композиция! – провиква се старият Гьоте, говорейки за музикалното творчество. Това е жалка дума, за която има да благодарим на французите... Как може да се казва, че Моцарт е „композирал“ своя Дон Жуан! Композиция – като че ли тук имаме парче сладкиш или бисквит, приготвен от яйца, брашно и захар! Не, то е едно духовно създание, проникнато в частите си и в цялото от един дух, отляно наведнъж, оживяло от един гъх, при което създателят не е по никои начин опитвал и разделял на парчета, нито е действал по произвол, но демоничният дух на гения му го е гържал във властта си, така че той е трябвало да изпълни това, което онзи му предписва.“¹⁰⁸

Тази характеристика важи и за самия Гьоте, тъй като и у него несъзнателната творческа ра-

¹⁰⁷ V. Hugo, Les Misérables, Преговор.

¹⁰⁸ Eckermann, Gespräche, 20.VI.1831.

бота надделява съзнателната и той прилича често според наблюдението на близки приятели на „обхванат от духове (Besessener), комуто в никои случай не е позволено да действа произволно“. Сам той твърди за себе си, че пишейки *Вертер*, приличал на лунатик и не си давал ясна сметка за това, което вдъхновението раждало с такава бързина. А за поета изобщо, който в сура 26 на *Корана* е представен като подведен от лъжците и злодеите, като тукан от дявола да го следва в пустинята, той навърля такава характеристика от ориенталското гледище на своя *Диван*:

... mit wem er geht und wandelt,
Er, der immer nur in Wahnsinn handelt?
Grenzenlos, von eigensinn'gem Lieben,
Wird er in die Oede fortgetrieben.
Seiner Klagen Reim', in Sand geschrieben,
Sind vom Winde gleich verjagt;
Er versteht nicht, was er sagt,
Was er sagt, wird er nicht halten.¹⁰⁹

По същия начин и Лудвиг Тук в новелата, която приведохме като свидетелство за фантастиката на романтиците,¹¹⁰ представя поета за беглец от този свят, за човек, въображението на когото строи нови светове, открива нови истини, за пророк, мястото на когото не е между обикновените смъртни. Сближението между пророци и поети по силата на това чуждене от света и главно по силата на тяхното ясновидство е правено често: гревните имат дори обща дума за едните и за гру-

¹⁰⁹ Goethe, Westöstlicher Diman, Buch Hafis: „Anklage“.

¹¹⁰ L. Tick, Dichterleben.

гите, именно vates. Докато роѐта изразява човешкото умение, изкуството, vates предава чудна способност да се надникне в божествената тайна, да се вади на показ нравствената същност или красотата на нещата. Пророкът може да се нарече според Карлайл разкривател на това, което трябва да вършим; поетът има същата гарба по отношение на онова, което трябва да обичаме.¹¹¹ Единият учи дълг и религия, другият – красота и естетическо възхищение. И ако гревните говорят за Сафо като за vates Lesbia или за Вергилий като за vates Aeneidos, в същия кръг представи се намира и Босюе, когато, преди да състави някоя надгробна реч, се оттегля в уединено размишление и се настройва продуктивно чрез прочит на Омир; защото – както той цитира – оракулът на Делос ще му напъне новото:

... magnam mihi hentem, animumque
Delius irspiret Vates.

Така и Фридрих Хебел, реалистът, отбелязва за себе си, че имал същото чувство, на което се натъкнал у Нибур, в неговите *Мемоари*: че може би духовете на старото време му вдъхват – на него, историка – мислите като награда за верния труд, с който поддържа техния спомен.¹¹² Лермонтов дава поетически израз на подобно раздвоение у творческата личност в стихотворението си *Мой демон*, гдето особено е подчертан – като собствена душевна нагласа – един песимистичен поглед върху живота:

¹¹¹ Карлайл, Герои и героично в историята, III.

¹¹² Fr. Hebbel, Tagebücher, IV, 81.

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня
И ум мой озарять он станет
Лучем чудесного огня:
Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда.
И, дав предчувствия блаженства,
Не даст мне счастья никогда.¹¹³

Братя Гонкур размишляват по повод на един свой роман: „Ние не правим книгите, които желаем. Има някаква фаталност в първия случай, който ви диктува идеята. Някаква непозната сила, някаква висша воля и необходимост да пишете ви налагат делото и водят перото ви; така че понякога книгата, която излиза от ръцете ви, не изглежда да е излязла от вас самите: тя ви учудва като нещо, което е било у вас и за което не сте имали съзнание. Това впечатление изпитвам за *Sœur Philomène*.¹¹⁴ Като коректив тук може да служи впечатлението на същите романисти, когато те с мъка търсят и бавно откриват фабулата, след като първата идея дълго се е мяркала и губила в съзнанието им. Но изобщо при усилена вътрешна работа те се намират в някаква апатия спрямо всичко външно, материалното на живота се извършва механически и те цели са проникнати от чувството на одухотвореност (spiritualité) и безличие.¹¹⁵ Така и у Д. В. Григорович. „Пробужденная творчес-

¹¹³ М. Лермонтов, Мой демон (1831).

¹¹⁴ Goncourt, Journal, I, 281.

¹¹⁵ Goncourt, Journal, III, 247.

кая способность настолько могущественнее воли писателя, что во время ее прилива пишется точно под что-то настоящую диктовку и все, что выходит тогдa из-под пера, отбелячаеца чeм-то живым, образным, наблюдатeльным. Такт писатeля в том, чтoбы при испpавлeнии рукописи уметь сoхранить в нeй эту свежeсть и живoсть, выpажeнныe как бы пoмимо eгo воли.¹¹⁶

Пoдoбнo впeчатлeниe имaт за рaбoтaтa с и дpуги писатeли, нaпp. гpамaтикът Кюрeл, кoгaтo чувствa, чe лицaтa нa въoбpажeниeтo вoдят пeрoтo му във вpемe нa писaнe¹¹⁷, или Явopов, кoгaтo при първaтa с и гpамa имa илюзиятa, чe някoй му я диктувa, чe тoй e сaмo мeдиум. „Дoхaждaш дo чувствoтo нa мeхaничнoст нa твopчeствoтo... Егин свoeoбpaзeн спиритизъм... Някoй ми шeпнe, диктувa тoвa – дo стeпeн дa изпнивaш eднa мъкa, eднo нeдoвoлствo; в тoзи смисъл, чe твoятa рaбoтa кaтo чe нe ти пpинaдлeжи, чe с и сaмo aпapaт дa нaпишeш тoвa... Тoлкoвa мaлкo съзнaниe имa чoвeк зa тaзи рaбoтa или тoлкoвa шeмeтни сa тeзи пpocecи, чe нe мoжeш дa ги oбхвaнeш в тяхнaтa ширoтa.“¹¹⁸ И живoписцитe нe сa лишeни oт пoдoбнa илюзия, зaщoтo и тям сe стpувa пoнякoгa, чe чуждa вoля вoди ръкaтa им и чe картинитe им имaт свoй сoбствeн живoт.¹¹⁹

В тeзи пoкaзaния тpябвa дa съзирaмe дoкумeнти нa eднa искpeнa сaмoaнaлизa. Дeйствитeлнo, зaeт с eднa идeя, кoятo e стaнaлa пpeдмeт нa вътpeшнoтo внимaниe, пoeтът oслeпявa и oглушaвa зa

¹¹⁶ Д. Б. Гpигopович, „Литep. вoспoминaния“, Русскaя мьслъ, XIV (1893), кн. I, 26.

¹¹⁷ Binet, L'Année psychologique, I, 126.

¹¹⁸ М. А., Към психoлoгиятa нa П. К. Явopов, § 32.

¹¹⁹ Н. Popp, Maler-Aesthetik (1902), 305-306.

външнитe възпpиятия. Рaзбpирa сe, дa пpeстaнe дa виждa, дa чувa, дa усещa дopи при нaй-нaпpeгнaтo съзepцaниe, тoй нe успявa, сaмo чe тeзи впeчaтлeния мoгaт дa нe изпъквaт яcнo в съзнaниeтo, тъй кaтo тo e изпълнeнo с пpoceca нa твopчeскaтa мьслъ. И дoкoлкoтo имa пoдoбнo съсpeдoтoчaвaнe нa вътpeшнoтo внимaниe върху oпpeдeлeни oбpaзи, схвaнaти нaй-рeлeфнo, кaктo и дoкoлкoтo сe пpeкpятявa или пoнизявa кoнтpолaтa нa мoзъчнитe цeнтpoвe върху дeйнoстaтa нa сeтивнитe oргaни, зa смeткa нa кoятo e дoшлo изкуствeнoтo възбуждeниe нa чувствoтo, пpeдизвикaнo oт oнeзи oбpaзи, ние гoвopим зa „въдъхoвeниeтo“ кaтo зa състoяниe, близкo дo eкстaзa. При пoслeднaтa, кaктo сe знae, oт мepoдaвнo знaчeниe сe oкaзвa гoспoдствoтo нa eднo силнo нaстрoeниe, свъpзaнo с видeния, и бeз-чувствeнoстa нa тялoтo зa външни рaздpазнeния. Бългapскитe нeстинapски тaнци¹²⁰ мoгaт дa служaт зa илюстpация нa рeлигиoзнoтo въдъхoвeниe, сpoднo пo някoи oснoвни чepти с пoeтичeскoтo. Кoлкoтo сe oтнaсa дo вятaтa нa писатeля, чe някoй му диктувa, чe някoй вoди ръкaтa му и тoй e сaмo opъдиe нa eднa външнa или пo-висoкa вoля, тaм мoгaт дa бъдaт пpитeглeни и нaблюдeниятa в спиритичeски сeaнси нaд мeдиуми, кoитo, с и внушaвaт, чe пишaт пo зaпoвeд нa дyхoвeтe. Тeзи мeдиуми вoдят ськaш eднo дpугo същeствувaнe, в тях имa вътpeшнo рaздвoeниe в смисъл, чe тe сe усещaт в чaсoвe нa хипнoзa oвлaдeни oт дpуги стимyли, кoитo нe вaжaт и нe сe пoмнят при нoрмaлнo съзнaниe, и тe вярвaт дa сa изпълнeни oт eднa чуждa личнoст, кoятo гoвopи и дeйствa чpeз тях.¹²¹ Нo зa рaзликa

¹²⁰ Cpв. мoитe Студии върху бълг. oбpeди и лeгeнди, ч. I-II (1924).

¹²¹ Cpв. Binet, L'Année psychologique, I, 130.

от „пренасянето“ на тези медуми или от умъртвяването на плътта у екзалтираните самосъзнанието на поета в минути на вживяване, на вдъхновение съвсем не е изчезнало напълно и усетиът за действителността не отива до болезнена безчувственост.

Че в явното повисяване на вътрешния живот, в мнимото обезличаване и безволие няма нищо неестествено и чудото, както казахме, се оказва дело на човешки сили и на психическа закономерност, това виждат и самите поети, когато престанат да говорят фигурално и погледнат на преживяванията си като трезвени наблюдатели. „Вдъхновението“ Грилпарцер си представя като концентрация на всички способности върху една единствена точка. Повисяването на душевното състояние произлиза според него така, че отделните сили, възврънати от своята разсеяност по целия свят към тесния кръг на един само предмет, се досягат и взаимно подпомагат, повдигат, допълнят. „Чрез това изолиране предметът като че се издига от плоското ниво на окръжаващото го; вместо само по повърхността той бива осветен и проникнат от всички страни; той добива плът, движи се, живее. Но за това е необходима концентрация на всички сили. Само ако художественото произведение е било един свят за художника, то става такъв свят и за зрителя.“¹²²

Така си обяснява и възможността да работи, да конципира бързо и съзнателно планове за някои свои грами сам Грилпарцер. Той чува, че някой музикант тъкми да обработи в опера историята на Сафо. Сафо! Това име го посеща за античната

¹²² Fr. Grillparzer, Selbstbiographie.

сага и мисълта за една трагедия изпълва тутакси. „Името Сафо ме поразя. Ето най-простия сюжет, който търсех. Аз продължих разходката си в Прагера и когато вечерта се върнах дома, планът за Сафо беше готов.“¹²³ Още на другия ден той намира в библиотеката фрагментите от стихотворенията на нещастната поетеса, превежда един от тях и на другата заран почва да пише драмата. Това, което е търсел напразно по-рано, именно един мотив, който да действа върху публиката не толкова с материала, колкото с поезията си, сега е намерено. По същия начин, четейки митологическия речник на Хедерих, той попада случайно на статията за Медея. „Все тъй внезапно, както и при по-раншните ми мотиви – бележи Грилпарцер на друго място в автобиографията си, – се разчлени и този огромен, собствено най-големият мотив, обработван от някой поет.“ Обмисляйки кратко време данните на митологията, той схваща златното руно като символ на копнежа за слава и земен блясък и вижда в съдбата на Язон своята собствена съдба. Ако при готов тутакси план той не пристъпя веднага към изпълнение, причината се крие само в силно разклашеното му здраве и в свързаниите с това външни несгоди.

6. ИМПЕРАТИВ НА ТВОРЧЕСТВОТО

В тясна връзка с тази черта на спонтанното творчество стои една друга: именно чувството за необходимост да се работи тъкмо тогава, когато това не се е предвиждало или не се е желало; съзна-

¹²³ Fr. Grillparzer, Selbstbiographie.

нието, че се създава мимо собствената воля, по един чужд натиск, така че ние не сме господари на външновените си часове.

Категоричният императив на творчеството изпъква често с такава неочакваност, че художникът изнемогва под неговото бреме; като че ли не сам художникът желае, търси и намира образите или идеите, а като че ли те сами го намират и му се натрапват и го тласкат отвътре към обективиране. Чувството на пасивност, на повиновение в такива случаи изненадва толкова повече, че при групи рожби на гения е имало воля за работа; и ако веднъж творчеството е означавало вътрешна хармония, сега то е сякаш несъвместимо с най-жизнените интереси, със спокойствието и почивката. Посред часовете на делнични грижи или посред нощ, когато тялото иска спокойствие и духът копнее за почивка, незнайно откъде и как се вестяват призраците на въображението, за да смутят мислите и сънищата, за да повисят напрежението, за да принудят към неволно създаване. Може ли да се мисли тук за съпротива? Може ли да се обърне гръб на невидимия дух, който нашепва новите слова? Някаква своеобразна сила добиват тези тайнствени откровения и те се налагат с необходимостта на професионална съдба. А „да се борим против съдбата си би било същото, както, ако житният клас би поускал да убегне на сърна“¹²⁴. И художникът трябва да се отдаде на мощния тласък, да изпълни покорно високата повеля. Той е само медиум, чрез който се преследват непонятни за него цели.

Тази илюзия за произволно създаване, за вътрешна принуда, която стои в разрез със съзнати-

¹²⁴ Байрон, Дон Жуан, V.

те желания и стремежи, се обяснява с особена емоционална сила на оживелите образи или слова. Било че поетът стои под впечатлението на възприятия, които нямат отношение към дълбокото художествено преживяване, било че това преживяване се съзнава съвсем смътно, но не се желае и се отгонва, понеже се е вестило не навреме, постепенно около него се набира толкова много съдържание из областта на волевото, на емоционалното, че сякаш цялата двигателна енергия на душата е съсредоточена върху него, и то, завършено, готово за обективиране, се налага като продукт на едно чуждо внушение. Не нашата съзната воля, обусловена от нуждите на момента, заедно с групи впечатления е господар на положението, а волята на ново-създадените образи, която се чувства като безлична и в конфликт с първата. Тази своеобразна активност е грямала в царството на несъзнателното и сега, когато това е в хармония с една узряла художествена концепция, тя изпъква в съзнанието, за да се почувства от субекта като властница на мисълта му, на инициативата му. Облече ли се пък идеята още в душата с думи, зазвучат ли видения и чувства с ясно внятен за вътрешното ухо език, нам се струва, както признава Юго, че някой невидим дух нашепва, раздвижва ритмично душата:

Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu,
Face de l'invisible, aspect de l'inconnu;
Crée, par qui? forgé, par qui? jailli de l'ombre,
Montant et descendant dans notre tête sombre.¹²⁵

¹²⁵ Hugo, Contemplations, I: „Réponse à un acte d'accusation“, „Suite“.

И при хора на научната мисъл, доколкото в нея има елементите на интуиция и на въодушевление, се повтаря подобно самонаблюдение. Като говори за наченките си, Чемберлейн, философът-естетик, излага как след много обмисляния и предварителни планове за книги „демонът на писането“ го завлягнал внезапно и вече не изпуснал перото от ръката му. Това се случило след особено плодотворното за мислите му пътуване през Босна и Херцеговина в 1891 г. „Заразта на 19 януари 1892 г. – аз виждам и сега това, като че е било вчера – обхвана ме като отвън един дух на решителност. И първото, което ми заповяда този дух, беше едно механическо предписание...“ Чемберлейн трябвало именно да пише прав на един пулт, както никога по-рано не бил писал. И, второ, той трябвало да пише, да излага това, което минава през главата му, без да се пита дали то е старо, или ново. И така се вестяват „хрумвания и идеи от всички страни“, както не бил преживявал това преди. „Аз намерих откровението на моето призвание.“¹²⁶

Поети с мистични схващания, а не по-малко и писатели ентусиасти, които преживяват творческия акт като свещена вътрешна криза, подчертават охотно този безличен нагон към създаване, неподамлив според тях на контрола. Вагнер говори в едно писмо: „От мен се иска нещо, което стои по-високо от цената на моята личност. Това знание ми е тъй присъщо, че аз с усмивка почти не питам повече дали искам, или не искам. За това се грижи чудният гений, на когото служа в този остатък на живота си и който желае да довърша аз това,

¹²⁶ H. Chamberlain, Lebenswege meines Denkens, 125.

което съм в положение да извърша.“¹²⁷ Отдаден на своите мечти, Русо се разхожда из гората и полето, без да се грижи за литература. „Носех ли аз хартия и перо? Ако да мислех за всичко това, нищо не би ми дошло на ум. Аз не предвиждах, че съм имал идеи; ме дохождаха, когато им се иска, не когато мен се искаше.“¹²⁸ Дейността на поетическия му талант – казва Гьоте в своята автобиография – можеше да се възбуди и определи от някой повод; но най-граговолно и най-обилно се проявяваше той произволно, дори против волята ми“:

Durch Feid und Wald so schweifen,
Mein Liedchen wegzupfeifen.
So ging's den ganzen Tag.

И при събуждане ноще настъпвал такъв случай и тогава Гьоте усещал нужда като един свой предходник,¹²⁹ да си направи една кожена жилетка и да свикне да фиксира в тъмнината това, което неочаквано се вестявало в настроението му.¹³⁰ В такива случаи Гьоте предпочитал да пише с молив, защото така по-лесно предавал знаците и защото на няколко пъти му се случвало да бъде пробуждан в сънното си поетизиране от скърцането на перото, та да губи и да не довърши току-що завързаното стихотворение. Нощното време се оказва благоприятно за работа и при Пушкин. Негови близки свидетелстват: „Смъртъ любил по нощам пи-

¹²⁷ Вагнер до Матилда Везендонк, 23.IX.1859; срв. също писмата от 19.I.1859 и от 1.VII.1859.

¹²⁸ Rousseau, Confessions.

¹²⁹ Думама е за италианския поет Пемпарка.

¹³⁰ Goethe, Dichtung und Wahrheit, кн. XVI.

¹³¹ Г. Я. Трошин, Пушкин..., 32.

самъ... Встанешъ ночью, заглянешъ в кабинет, а он сидит, пишет и устами бормочет, а то так перо возьмет в руки, и ходить, и опять бормочет. Утречком заснет и тогда уже долго спит.¹³¹ Сам поетътъ признава как тъкмо в тишината на нощта за него започвали „часы томительного бденья“, когато „мечты кипят“¹³²; или друг път:

Мой голос для тебя, и ласковый и томный,
Тревожит позднее молчанье ночи темной.
Близ ложа моего печальная свеча
Горитъ; мои стихи, сливаясь и журча,
Текут...¹³³

Кнут Хамсун, като говори как работел по еднакъв начин и стихове и проза, изповядва в писмо от 1909 г.: „Известна част от това, което съм написал, е възниквало ноще, след като проспя няколко часа и се събудя. Тогава аз имам ясни мисли и съм твърде чувствителен. Край леглото си държа винаги хартия и молив, не паля никаква светлина, но започвам да пиша тутакси в тъмнината, щом доловя, че нещо потече. Това е станало у мен обичай и за мен не е трудно да разчета заран написаното.“¹³⁴

Това несъзнателно и неволно хрумване на поетически мотиви, особено ноще, е красноречиво изказано от Юго в неговата *Безсъница* от 1843 година. Морен от дългогодишен литературен труд, написал толкова песни и толкова проза, той е пети-мен за приятен и крепителен сън. Но нали се е отдал като Фауст на един невидим за другите и явен

¹³² Пушкин, „Воспоминание“ (1928); срв. Н. Сумцов, Исследования о Пушкине..., 82, 142.

¹³³ Пушкин, „Ночь“ (1823).

¹³⁴ A. Hamsun, Meine Gedichte.

само за него демон? Изтръгнал от лирата си благодарение на тайния съюз толкова звуци-откровения, той трябва да държи в ръце дивния инструмент и когато сам не иска, когато това се желае от него-вия тиранин. И ето, заснал цял свят, отгадено всичко живо на покой, той жадува да протегне волно тялото си, да омпусне морни кленку. Но сметката е направена без магьосника. Едва поетът е заснал, магьосникът го пробужда и мегли към писмената маса. Протести и въздишки са напразни, трябва да се слуша:

Mais, au milieu des nuits, s'éveiller! quel mystère:
Songer, sinistre et seul, quand tout dort sur la terre!...
Se sentir dans son lit soudain toucher l'épaule
Par quelqu'un d'inconnu qui dit: Allons! c'est moi!
Travaillons – La chair gronde et demande pourquoi...
Ma paupière est encor du somme prisonnière;
Maître mystérieux, grâce! que me veux-tu?
Certe, il faut que tu sois un démon bien têtù
De venir m'éveiller toujours quand tout repose!
Aie un peu de raison. Il est encor nuit close;
Regarde, j'ouvre l'oeil puisque cela te plait...
Va-t'en! Tu reviendras demain, au jour, ailleurs,
Je te tourne le dos, je ne veux pas! décampe!
Ne pose pas ton doigt de braise sur ma tempe...
Ciel! déjà ma pensée, inquiète et rapide,
Fil sans bout, se dévide et tourne à ton luseau.
Tu m'apportes un vers, étrange et fauve oiseau
Que tu viens de saisir dans les pales nuées.
Je n'en veux pas...
Paix là! va-t'en bourreau! quand au vers, je le lâche...
Je suis las, je suis mort, laisse-moi dormir!

– Non!

Est-ce que je dors, moi? dit l'idée implacable.
Penseur, subis ta loi; forçat, tire ton câble...

Que m'importe le corps! qu'il marche, souffre et meure
Horrible esclave, allons, travaille! c'est mon heure.

Nul moyen de lutter; et tout revient alors,
Le drame commencé dont l'ébauche frissonne,
Ruy Blas, Marion, Job, Silva, son cor qui sonne,
Ou le roman pleurant avec des yeux humains,
Ou l'ode qui s'enfonce en deux profonds chemins,
Dans l'azur près d'Horace et dans l'ombre avec Dante;
Il faut dans ces labeurs rentrer la tête ardente;
Dans ces grands horizons subitement rouverts,
Il faut de strophe en strophe, il faut de vers en vers
S'en aller devant soi, pensif, ivre de l'ombre;
Il faut, rêveur nocturne en proie à l'esprit sombre,
Gravir le dur sentier de l'inspiration,
Poursuivre la lointaine et blanche vision,
Traverser, effaré, les clairières désertes,
Le champ plein de tombeaux, les eaux, les herbes vertes,
Et franchir la forêt, le torrent, le hallier,
Noir cheval galopant sous le noir cavalier.¹³⁵

Инстинктът към създаване, пробуден в неудобен час, неумолимата идея, която иска да бъде фиксирана, е олицетворена тук в демон, който хваща поета за рамото и пропъжда съня му. Но тялото протестира, но духът моли за милост: ела утре вразуми се, не искам сега! Напразни усилия, защото вече е долетял като гива птица един стих, след това са изплували във въображението започнатите или разпланирани от по-рано оди, грами, романи. Мисълта се вие като конец без край на времето и поетът – същински каторжник, роб – е обхванат от духовно опиянение; той тръгва безропотно „да

¹³⁵ V. Hugo, Les Contemplations, I, Livre III: „Insomnie“ (XX).

се катери по трудната пътека на възрождението“, мой „догонва далечните видения“.

В унисон с Юго – и подсетен навярно от него – изтъква моторната сила на вътрешните видения и ритми Вазов. В периода на *Поля и гори* (1884) той е приписвал магическа сила на олицетворената си мечта, на видението – „ту фея, ту бяс, ту херувим“, – което го следи навред (на пир, в беда, в сред тълпата) и го тегли към творчески труд:

Мечта, веч остави ме,
Мечта, покой ми дай,
Мечта, спри, пожали ме,
От руден съм докрай...
А дремна ли в легло си,
Кога е мрак навън,
Ти шибаш ме с крила си.
Разбуждаш ме от сън...
Иди си, вън е сред нощ,
И спи сега светът!...
Човек съм – имам нужда
От отгих – нова мощ!...
А ти ме гледаш страстно
Със огнени очи,
И шепнеш полугласно:
Работнико, скочи!¹³⁶

И в стихотворението си от 1916 г. „О песни!“¹³⁷ с мото от Юго „Lève – toi, penseur!“, което подсеца и за чуждо внушение при собствената творба, той пише:

¹³⁶ Вазов, СБНУ, I (1889), стихове от 1883-1884 г.; срв. и Под нашето небе (1900), „Коя е тя?“ – За „Тъгите на България“; Срв. Събрани съчинения, XXII, 193.

¹³⁷ Вазов, Песни за Македония, „О песни“.

О песни, песни, песни,
Деца на моя дух!
Изпълнили сте, песни,
Душа и ум и слух!

Вий бликате всечасно,
Струите се без спир,
Пламтите в мене властно –
Зари от други мир.

Отружен съм. Жаднея
За отгук и покой...
Но вие – се нов рой,
И без да искам – пея!...

И демон някой таен
Е мой гругар, тиран,
Държи ме в своя плян...
О дух могъщ, незнаен,

Кога ще отлетиш?
И в нощни тъмнини
Заспя ли – пак ме тикаш
И на ухо ми викаш:
„Работнико, стани!“
Кога ще отлетиш?

....

Пред свои близки Вазов е признавал, когато се е прибирал вечер: „Не искам да пиша, но като ме хване един бяс, не мога да устоя и ставам посред нощ да пиша.“ Работел той най-добре към 2-3 часа, минавайки в кабинета си, гдето оставал до 6 часа заранта на масата, като пушел много. На нощната си масичка той гържал винаги тефтерче, в кое-

то записвал дошлото на ум.¹³⁸ В стихотворението си „Здрач“ той говори как здрависвал утрото с „песните в съня зачети“, които трябвало да запише веднага; а в други две стихотворения, пак в сбирката *Люлека ми замириса*, той ни дава картината на нощния си труг, когато се е и прощавал с виденията, споходили го към полунощ: „Давам лик на блян последен – скоро – утрото веч диша!“ Или: „Осъмвам пак над масата... И край на нощен труг... Мислите се пръскат.“¹³⁹ За периода след военните песни от 1912-1917 г. Вазов е казвал на приятеля си проф. Шишманов: „Доволен съм, че вътрешният напън не ме мъчи и не ме буди нощем да ставам да слагам поетическите си мисли на книга. Сега си отгъхвам, като изучавам живота на природата.“¹⁴⁰

Мъчителният напор на въдъхновението се изпитва тъй често нощем тъкмо защото отстранените дневни впечатления и грижи и успокоението откриват простор за поетически настроения и нови образи. С оглед към динамиката на последните лирикът-граматик Фридрих Хебел отбелязва: „Геният на изкуството хваща човека за перчема, както ангелът Хабакук, обръща го към изток и му казва: рисувай, каквото виждаш. И човек върши това, разтреперан и в страх.“¹⁴¹ Друг път Хебел издига този творчески императив до единствена норма на създаването: „Ако едно човешко състояние те обхване и не ти дава мир и ти трябва да го изкажеш, да се освободиш от него, за да не те смаже, тогава имаш призвание да пишеш едно стихотворение и в никой

¹³⁸ Сборник Ив. Вазов, Изд. на БАН (1949), 64-67.

¹³⁹ Вазов, *Люлека ми замириса*, 14, 21, 52.

¹⁴⁰ Ив. Д. Шишманов, Ив. Вазов, 117.

¹⁴¹ Fr. Hebbel, *Tagebücher*, III, 141.

друг случай.¹⁴² Или, както казва Толстой в писмо от 1890 г.: „Писать надо только тогда, когда чувствуешь в себе совершенно новое, важное содержание, ясное для себя, но непонятное людям, и когда потребность выразить это содержание не дает покоя.“¹⁴³

Срещу тези изповеди и показания стоят свидетелствата за работа, свързана с добра воля, за възбуждения, които не отиват до никакви самовнушения за демони, различни от собствения дух, за точност и редовност на изпълнението, които отменяват вдъхновението. Или по-скоро: вдъхновението е послушно на заповедите, които съзнанието му поставя, активността се схваща като дело на личното аз, нищо принудително отвън и всичко свободен избор, самоналожителен труд. Теофил Готие е в състояние да импровизира стихове, когато пожелае: той е господар на темите и на идеите си, той владее до виртуозност формата и понеже лирическата жила у него се свежда към безстрастно съзерцание на картинното, понеже кръвта му не се вълнува силно, той никога не се мисли мегум, подчинен на чужди, по-високи сили. Бодлер намира у него „точността на часовник“, а приятелят му Максим Дисамп разказва как той написал своите *Емайли и камеи* тъкмо за да се отвлече от мъчителни настроения, и как всичко му се удавало лесно в еднаквия осмосричен ритъм. Но и Готие чувства, че истинското изкуство е все пак в зависимост от щастливи часове, които не са в наша власт, и че за създаване на гениални неща е нужно

¹⁴² Fr. Hebbel, Tagebücher, I, 81. Срв. по-горе.

¹⁴³ Письма Л. Н. Толстого 1848-1910 г., собр. и ред. П. А. Сергеенко, т. I, 188.

повдигнато настроение, което приобщава поета към неземни духове. „Поезията, пише той в 1857 г., не е постоянно състояние на душата. Нагарените за нея биват посещавани от боговете от време на време; волята не може нищо сама. Единствен между тружениците поетът не може да бъде усърден; работата му не зависи от него.“¹⁴⁴

Очевидно у Готие има раздвоение. Той е способен за два рода поетически творби: в едни случаи, и те са най-желаните, най-естествените за поета, той пише за това, което внезапно се вестява пред духа му, и го тласка като инстинкт към творчество. В други случаи по съображения, които нямат нищо общо със самото изкуство, той хваща перо и диктува сам на музата си. Императивът тогава не иде от продуктивното настроение, а изхожда от преднамерена воля, от странични интереси, от убеждение. И ако все пак се създават неща сносни, причината се крие в голямата техническа сръчност и в избора на обективни поетически мотиви, които допускат една описателна метода.

Такава двойственост наблюдаваме и у Гьоте. Писал на млади години само за това, което „гори под ноктите му“, изхождал винаги от състояния, които налагат с необходимост и често против волята известна работа, на стари години той се опитва „да командва на поезията“ и да създава без помощта на прословутия „бяс“ – „без да плува в потока, който Аристотел и други прозаисти смятат за някакво безумие“.¹⁴⁵ Особено за довършването на втора част на *Фауст* той съзнава, че е прибягвал

¹⁴⁴ Срв. А. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, 431.

¹⁴⁵ Гьоте, писмо до В. Хумболдт, 1.XII.1831.

го предумишлена и разсъдъчна работа; че без такава той не би успял да изпълни някои празнини и би оставил цялото като торсо. И наистина планът му се удава. Но тъкмо той издава в известни случаи слабата стойност на спокойно-трезвата импровизация; защото дори най-големият поет не може безнаказано да постави рефлексията и навика на мястото на „вдъхновението“. Непринуденото, вътрешно завършеното и в подходящо настроение фиксираното произведение запазва всякога някакъв особен блясък, който нямат рожбите на студена техника. Интересно е, че още към 1820 година Гьоте поддържа необходимостта да се изчаква вдъхновението и да се пише само когато е налице подтикът от самото дело; той дори Шилер, че зацъщавал свободата на волята и не дочаквал да узрее по естествен път идеята.¹⁴⁶ Но накрай, побуждан от желание да доизкара голямата си грама, той изневерява на навика си през цял живот и усвоява максимата на Шилер. За щастие тази практика е у него само изключение и пакостите, които тя би могла да причини, се ограничават само върху отделни места.

7. СЪННО СЪСТОЯНИЕ

Като доказ за несъзнателния характер на поетическото творчество се привежда редом със спонтанното зареждане мнимо-сънното състояние, в което се намира поетът, когато въображението му работи усилено.

¹⁴⁶ Гьоте, разговор с Conta, 26.V.1820; срв. Bidermann, Goethes Gespräche, II, 465.

Обърнал поглед навътре, отвел очи от външното и безинтересното, вдълбочен в мисли или вживял се в образи и чувства, поетът напомня лунатика, който няма съзнание нито за себе си, нито за това, което го заобикаля. Макар и с отворени очи, макар и буден, той е дотолкова увлечен от миражите, които очароват вътрешното му зрение, че изглежда да бъде човек от друг свят, чужд на обстановката и на обикновените впечатления, лишен от способността да реагира разумно. Много са свидетелствата,¹⁴⁷ от които би трябвало да заключим, че творческата дейност отстранява всяка логическа мисъл и всяка чувствителност за възприятията. Поетите говорят постоянно как те пишат стихотворенията си в някаква сънна унесеност, как те създават дори по-големи неща без обмисляне и без критика и как несмутената мечтателност, сънищата най-вече са жизненият елемент на всяка концепция. „Най-добрата част на всяко художествено изнамиране, казва новелистът Паул Хайзе, се извършва в едно тайнствено, несъзнателно възбуждение, сродно отблизо с истинско сънуване.“¹⁴⁸

Това сходство между продуктивно настроение и сънуване не може да се отрича, само че то не е тъй значително, както вярва Хайзе, нито пък е тъй странно за психолога, както се струва на някои, съдено по онези свидетелства.

Ние видяхме вече как има сънища, които доставят материал за художествени произведения. У Байрон, Хайне, Пушкин, Лермонтов и много други

¹⁴⁷ Срв. напр. Fr. Hebbel, Tagebücher, IV, 295 и 311; I, 360; III, 107 и 294.

¹⁴⁸ Срв. по-горе.

поети читателят се натъква на госта мотиви, подказани от виденията и афектите на съня. Много стихотворения указват на това потекло вече с наслова си – тъй като нямаме причини да се съмняваме, че Хайне не изразява поне донякъде истината, когато озаглавява цяла серия с *Traumbilder*,¹⁴⁹ а някои указват на това и с встъпления като: „Аз сънувах“ – у Байрон.¹⁵⁰ „Мне снилось вечернее небо“, „Мне снилось смерть“, „Мне снилось ночь глухая“ – у Нагсон,¹⁵¹ „Я зрел во сне“, „Я видел сон“¹⁵² у Лермонтов, и т. н. Пушкин прави в Евгений Онегин навярно искрена изповед, когато казва:

Бывало, милые предметы
Мне снились, и душа моя
Их образ тайный сохранила,
И после Муза оживила...¹⁵³

Но би било наивно да се вярва, че сънищата могат да дават нещо повече от отделни образи или че те се използват за художествени цели в този хаотичен вид, в който обикновено са се явили. Между структурата на представите в сънищата и принципа на организиране, който откриваме в картините на творческото въображение, има цяла пропаст. Колкото живи и да са виденията във време на сън, колкото реални и да са свързаните с тях емоции, все пак тук има толкова абсурд и толкова

¹⁴⁹ Хайне, Junge Leiden (1817-1821).

¹⁵⁰ Вугон, Darkness (1816): „I had a dream...“.

¹⁵¹ Срв. Н. Сумцов, Сны Т. Шевченка; изв. Отг. Р. Я. и Сл. Имп. Ак. Наук, (1913), кн. 4, 353 нт.

¹⁵² М. Лермонтов, „Ночь I“ (1830); „Сон“ (1830).

¹⁵³ Срв. Н. Сумцов, Изследования о Пушкине, 87 нт.; П. Бичими, Этюды о русской поэзии, 270 нт.

произвол, че по никој начин не можем да отъждествяваме тези съдържания с художественото преживяване. Прав е безусловно лирикът Фет, когато казва: „Случвало ми се е да съчинявам насън стихове, които ми се струваха способни да изтласкат със силата си земния екватор; но на заранта се оказваше, че те не достигат дори обикновеното у мен лирическо равнище.“¹⁵⁴ От друга страна, дори при пълна унесеност във време на художествено въживяване или създаване, когато субектът изглежда цял отгаден на въобразеното, на иреалното, все пак остава, съдено по всичко, госта развито самочувствие, за да не се отива до абсолютна вяра в химерите и до такива възбуждения на нервите, които отговарят на истински възприятия и на обективно оправдани преживявания. Пък и резултатът от този род пренасяне – добилото форма произведение, свидетелства съвсем недвусмислено за нормално съзерцание, ако не и за нещо повече: за една развита самокритика и за буден художествен усет.

Оставам ли настрана всички преувеличения, свойствени на хора, които вярват в мита за вдъхновението, ние можем да намерим няколко черти, по които въображението се явява като някакъв сън в будно състояние, като проява на несъзнателната сфера на духа.

Първо, въображението на художника е често пъти твърде разхвърляно, твърде неограничено, губи се по много пътища на ненужните случайни асоциации, извежда образи, които нямат нищо общо помежду си, и показва известна склонност към празно скитане, както това става при истинския сън

¹⁵⁴ Л. Фет, писмо до Полонски (1891); срв. Русские писатели о литературе, I, 446.

или при сънищата най-вече у натури, разположени към мечтателност и самоизмама. Такова въображение е обаче не правило, а изключение: него срещаме у поети с болезнено развита чувствителност, у самотници с романтична насока на мисълта, у хора със слаба воля, с тънки нерви, или у екзалтирани фантасти, усвоили една идеалистическа философия на живота. Без определено занятие или със занятие, което не задължава ни най-малко техния сърдечен интерес, те се предоставят на своята мечтателност и намират неизказано удоволствие в играта на въображението си, съчиняват истории, които никога не са се случили, виждат неща, които обстановката не дава. После, от меродавно значение се оказва една елементарна емоция, погълнала всичкото внимание. Този временен или постоянен фактор дава тласък на идеите, подправя или отстранява впечатленията, групира образите, внушава илюзията за правда на виденията. Така и непотетично, у които поради особените условия или вродените разположения има някаква хипертрофия на чувствителността, се отдават на фантазиране, което не гържи сметка за необходимостите на живота, или се мамят по идеали, които не отговарят на възможностите в действителност. Жени, заети със скучна ръчна работа, или деца, възприемчиви за всякакви примамки на въображението, изпадат най-често в това положение, стават роби на странни внушения.¹⁵⁵ Гдето пък се притегли в помощ музиката, тъй пригодна за повишаване на настроенията и за отстраняване на концентрацията, там играта на въображението взема още

¹⁵⁵ Срв. R. Wallaschek, Psychologie und Pathologie der Vorstellung, 275.

по-широки размери, там самовнушението отива до хипноза. Ритъмът и мелодията имат това свойство, че откъсват душата от делничното, отстраняват разсъдъчната мисъл, отправят вниманието към някой фантом и приспиват с един силен афект. Външен белег на това сънно унасяне служи вече наблюдението на Вагнер, че „под влияние на музиката лицето ни се депотенцира и ние с отворени очи не виждаме интензивно“¹⁵⁶.

Как подобни състояния на духа могат да станат отправна точка на продуктивно настроение, показват особено нагледно някои стихотворения на романтика Юстинус Кернер. В едно писмо до своята Рукеле този поет, склонен към сомнамбулизъм, тайнствени видения и всякакви демонически суеверия, излага такъв сън в будно състояние:

„Тази вечер аз няма да излизам, аз няма да ходя на Луснау, щом няма да те видя там... Ще ти пиша и пиша, после ще свиря на китара или ще мисля за тебе и ще сънувам за любов. Остави ме да сънувам, остави ме да си рисувам върху тъмните облаци на бъдещето една светла картина. Погледни от твоя прозорец към планината, и на небето аз ще ти рисувам. Виждаш ли пленителната местност с планини, гори и тъмни долини? Това е една местност от Шварцвалд. Тук-там между дърветата, отрупани с цвят, който пръска сладък аромат в долините, се виждат ниски колиби с гълзи покриви. Регът на овчаря и звънът от стагата пращат своите мелодии към долината, гдето пътникът спира и опрян на тоягата си, вдиша с пълни гърди пролетта. Но виждаш ли тази къщица, сгушена до скалата? Кой живее в тази тиха къщица? – Аз живея в тази тиха къщица, защото аз от гълзо

¹⁵⁶ Срв. Fr. v. Hausegger, Das Jenseits des Künstlers (1893), 44; K. Groos, Die Spiele der Menschen (1899), 29; Wallaschek, ц. с., 278.

време обитавам като лекар между тези хора и те идат от всички околни долини за помощ и съвет при мене... Но коя е тази мила жена, която търси там в долината цветя и треви? Това си ти, моя Рукеле!..."

От тези сънища най-вече, от тези фантазни представи, в които се преплитат спомени с измислено,¹⁵⁷ никнат стиховете:

Blick' aus deinem Fenster, Liebe!
Schaue über die blauen Berge:
Denn dort will ich an den Himmel
Dir ein licht Gemälde malen.

Steigen aus der Näh' und Ferne
Hohe Berge an den Himmel,
Sturzen helle, kühle Quellen,
In ein blumig, grünes Thal.

Stützt der Wanderer im Thale
Auf den Stab sich, einzuathmen
Jugend, Freiheit, Liebe, Kraft.
Steht gelehnt an einen Felsen

Unter Laub und Rebenbluthe
Dort ein kleines Haus verborgen,
Steh ich vor dem keenen Haus.

Kommt vom Bache, Krauter tragend
Dort ein liebes. junges Wesen,
Bist du es – die Meine längst...

В друго писмо Кернер описва пътуването си

¹⁵⁷ Вж. R. M. Werner, *Lyrik und Lyriker*, Hamburg, (1890), 345.

през пусто поле към мястото, гдето очаквал да намери писмо от нея:

„Когато наближих планината, сърцето ми биеше силно. Не от страх, а от радост бе то изпълнено; защото аз се надявах да намеря писмо от тебе...“ Той не намира нищо, вижда само гарвани, накацали по гърветата, и мисли за гробовете. На връщане за града той чува музика. „Аз минах край гробищата и чух отдалеч хубава музика. Някъде танцуваха. Аз се запрях и вслушах и стори ми се, че облаците се въртяха в такт. Като бели духове се носеха те по небето. Месец и звезди се движеха, а стройните тополи се навеждаха, като че танцуват. (И остави ме сега да сънувам, за да довърша картината си!) Когато стоях така загубен в хармониите, яви се вихрушка, черните врати на гробищата се отвориха внезапно и стори ми се, че оттам излезе и ме покани за танц един скелет на мъртвец... Той сякаш ме обхвана с ръка, аз не можах да му противостоя и захванах да играя. Много други образи танцуваха около мен. Белите и позлатени надгробни камъни, осветени от месеца, горяха като лампи в сватбена зала. Цветя и треви издаваха сладък мирис. Все по-силно ме стискаше студената ръка, прилепяше ме до себе си, аз не усещах сърцето си да бие и тогава един глас ми пошепна, то бе твоят глас: Това е нашият брачен танц! Музиката млъкна и аз се събудих от съня си. Цял в страх минах през улиците на града и дълго още ми се струваше, че усещам студена-та ръка около снагата си.“¹⁵⁸

И това преживяване бива използвано за стихотворение, без да се възпроизвеждат отделните образи тъкмо в реда и в целостта, както са дадени в момента на видението. На това видение, на този сън указват напр. куплетите:

¹⁵⁸ Вж. R. M. Werner, *ц. с.*, 389 нм.

So Mond und Sterne kränzen
Lichtvoll das dunkle Thal,
Lampen im Hochzeitssaal
Die Leichensteine glänzen...

Die Hochzeit ist bereit,
Komm, Bräutigam! kommt, ihr Gäste!
Es öffnen sich zum Feste
Die schwarzen Thore weit.

Няма съмнение, в случая ние имаме поезия, която се осланя тясно на твърде изключителни състояния. Това са състоянията, от които никне народната балада или религиозната легенда. Колкото те са в своето право при една културна степен, която не дели действителното от въобразеното и която постоянно слива или смесва гаденото в опита с изведеното от преграждания, толкова те са нещо аномално и белег на разклатена нервна система у хора с научна култура. Специално при Кернер имаме налице вродена невроза, подсилена от афектите в известни моменти и от впечатленията при гадена обстановка. Любовен трепет, нощни пътувания, гробища, музика – това стига, за да се възбуди въображението до толкова, че реалните възприятия да бъдат временно засенчени от вътрешното зрение и от изкуствените възбуждения. При Хайне обаче ние имаме сигурно романтическа маниера и влияние на народната балада, когато той започва една своя *Сънна картина* с видението:

Ich kam von meiner Herrin Haus
Und wandelt' in Wahnsinn und Mitternachtsgaus.
Und wie ich am Kirchhof vorübergehn will,
Da winken die Gräber ernst und still.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Heine, Traumbilder, № 8.

Така и когато Хайне преплита в други подобни картини мотиви от приказките и народните песни с най-субективни настроения, за които се търси символ или прикрит израз:

Ein Traum, gar seltsam schauerlich,
Ergötzte und erschreckte mich.
Noch schwebt mir vor manch grausig Bild,
Und in dem Herzen wogt es wild.¹⁶⁰

Кошмарите на съня показват известна прилика с илюзиите на будния, но очевидно те са още по-несвързани, още по-страшни и по-мъчителни и в тях по-трудно се открива материал за художествено възсъздаване. Яворовото стихотворение *Нощ* ни убеждава твърде сполучливо в света на това хаотично, почти халюцинаторно фантазиране; то има отлична стойност като психологична картина, която разкрива как върви превръщането на действителността чрез дисоциация в гротеските и химерите на съня. Но ако поетът тук е съумял да намери една скрита връзка, която да обединява пролясъците на преживяното и да ни внушава цялостна идея за една лична оприс, това се дължи вече на намесата на рефлексия и на вкус, които подлагат данните на съня на една грижлива и напълно съзнателна обработка. Това се дължи навярно и на влияние от Лермонтов, чиито *Нощи* (I-IV) спадат тъкмо към този разред преплитане на жизнени настроения с кошмари на съня. „Я зрел во сне, что будто умер я“, изповядва поетът. И душата му, „не слыша на себе оков телесных“, се носи из някакво бездушно пространство, слуша със страх някакви

¹⁶⁰ Heine, Traumbilder, № 2.

диви звукове. И тя среща ангел, който я праща на земята, за да почувства отново болката на сърдечните рани и отчаянието от низки деяния и грехове...¹⁶¹ И колкото тази фантасмагория на загробните скитания да издава силно разгорещено въображение, все пак ние долавяме в темите някои твърде съществени моменти от чувствителност и мисъл на поета като доказ за психологичен реализъм и за нещо пресъздаване.¹⁶²

Онова, което отличава тока на представите и другите съдържания при художественото преживяване от играта на въображението във време на сън или на патологично будно блънуване, е на първо място по-голямата степен на съзнатост, по-силно развитият усет за личното аз и за отношението му към околния свят. Докато при кошмарите на съня и бляновете на будния ние достигахме царството на безсъзнателното така, че субектът е безпомощна играчка на видения и афекти, лишени от здрав смисъл, при сънното унасяне на поета, ако то не излиза въвн от рамките на нормалното, се касае само за известно стесняване на съзнанието, за известно ослепяване и оглушаване спрямо външното и за понижена контрола на разума, без да се отива до истински илюзии. Този минимум от съзнание, този „несъзнателен“, както се казва, характер на въображението не може да се отъждествява с безсъзнателното на сънуващия или блънуващия. Той е само по степен различен от напълно ясното съзнание и от критическото отношение към възприятия и вътрешни преживявания. Ако следователно Русо казва: „Известни дни аз прекарвам в блаженство,

¹⁶¹ Лермонтов, Нощ, I (1830).

¹⁶² Срв. моя очерк за Яворов в Български писатели (1930), т. VI, 75.

скитайки без грижа, без план, без работа от гора в гора, от скала на скада, постоянно унесен в мечти и без да мисля съвсем“ (*rêvant toujours et ne pensant point*), той изтъква тъкмо тази относителна, а не абсолютна разлика между прозаическо и поетическо съзнание, този относителен контраст между часове на грижа за реалностите на нашето битие и часове на волно фантазиране, когато се изживяват най-сладки радости от несбъднатото и невъзможното. Че Русо въпреки пълното си отдаване на фантазии и на свързаните с тях афекти не е собствено лунатик и си дава сметка за това, което върши, както и за своето собствено, нормално аз, не подлежи на никакво съмнение. Той броди дотолкова „несъзнателно“, доколкото силно ограниченото съзнание е отправено към нереалното и доколкото реалното едва-едва засяга огнището на вътрешното внимание. В момента, когато той би загубил това внимание и цял застане на становището, че илюзиите са единствената правда, че никакви обективни възприятия не съществуват, той би се намерил вече в почти сънно или болезнено будно състояние. В действителност „несъзнателното“ на поета е по правило слабо перципиране на външния свят и силен интерес за вътрешния, при което този интерес се оказва под знака на понижена рационална мисъл и на повишена афектация.

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Глава ЛИЧНОСТ И ЗАКОН

1. Общи предпоставки	5
2. Гений и човечество	15
3. Наследственост	28
4. Раса и култура	37
5. Невроза и израждане	50
6. Творчеството е зряве	58

2. Глава ВЪЗПРИЯТИЯ И НАБЛЮДЕНИЯ

1. Художествена стойност на възприятията ..	69
2. Индивидуални отлики	81
3. Внимане и неговите форми	89
4. Зрителни впечатления и живописен стил	97
5. Наблюдателност на Балзак, Молиер, Дог и Мопасан	110

3. Глава АФЕКТИ И ВЖИВЯВАНЕ

1. Емоционален живот и изразни движения	127
2. Личен опит и вживяване	138
3. Руски реалисти: Пушкин, Гогол Толстой, Тургенев и Гончаров	149
4. Методата на Вазов и Йовков	160

4. Глава ФОРМИ НА ОПИТА

1. Естество и предпоставки на паметта	169
2. Трайност на спомените	180
3. Спомена и творчество	191
4. Дневници и бележници	202
5. Косвен опит и документиране	214
6. Антиципация	237
7. Субективни и обективни поети	258

5. Глава ОТ ПРЕЖИВЯВАНЕ КЪМ ТВОРЧЕСТВО

1. Вътрешно освобождаване	277
2. Наслада в изображението	299
3. Между преживяване и възсъздаване	314
4. Мнения и самонаблюдения на поетите	321
5. Възможности за импровизация	332

6. Глава ВЪОБРАЖЕНИЕ

1. Въображение и памет	341
2. Приказнично въображение	347
3. Одухотворяване	359
4. Романтично чувство за природата	373
5. Вживяване	388
6. Халюцинации	402

7. Глава ВЪОБРАЖЕНИЕ (Продължение)

1. Въображение за реалното	419
2. Съобразяване	427

3. Изнамиране.....	448
4. Фантастичен реализъм.....	470
5. Типичен символизъм.....	485
6. Чист символизъм.....	504

8. Глава НЕСЪЗНАТЕЛНОТО

1. Свидетелства.....	519
2. Психологическо обяснение.....	527
3. Съзнателни моменти при творчеството.....	543
4. Спонтанност на изнамирането.....	557
5. Безличие и демонизъм.....	577
6. Императив на творчеството.....	591
7. Сънно състояние.....	604

Михаил Арнаудов

ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО

Т о м 1

Редактор на издателството
ИВАН ГРАНИТСКИ

Графичен дизайн и корица
ПЕТЪР ДОБРЕВ

Коректор
ВЕЛИЧКА БОЖИНОВА

Предпечатна подготовка
„АЛТЕРНАТИВА“

Формат 32/84/108
Печатни коли 39

Издателство
„ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“
e-mail: office@zstoyanov.com
www.zstoyanov.com

Печат
„ОБРАЗОВАНИЕ И НАУКА“ ЕАД



ИЗДАТЕЛСТВО „ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ“

Поредица „БЪЛГАРСКА КЛАСИКА“

В 120 тома

2002 – 2008 година

Издателство „Захарий Стоянов“ предлага специална поредица – най-доброто от високата българска класика. Всеки том е придружен от статии, анализиращи от различни гледни точки творчеството на българските класици. Изданието е насочено към ученици и студенти, както и към широката българска общественост.

1. Захарий Стоянов – ЗНАЕШ ЛИ ТИ КОИ СМЕ?
2. Иван Вазов – НЕМИЛИ-НЕДРАГИ
3. Йордан Йовков – СТАРОПЛАНИНСКИ ЛЕГЕНДИ
4. Димчо Дебелянов – ЧЕРНА ПЕСЕН
5. Христо Ботев – ПОЛИТИЧЕСКА ЗИМА
6. Петко К. Яворов – ПЕСЕН НА ПЕСЕНТА МИ
7. Паусий Хилендарски – СЛАВЯНОБЪЛГАРСКА ИСТОРИЯ
8. Софроний Врачански – ЖИТИЕ И СТРАДАНИЯ ГРЕШНАГО СОФРОНИЯ
9. Иван Вазов – ПОД ИГОТО
10. Любен Каравелов – БЪЛГАРИ ОТ СТАРО ВРЕМЕ
11. Добри Чинтулов – СТАНИ, СТАНИ, ЮНАК БАЛКАНСКИ
12. Алеко Константинов – БАЙ ГАНЬО
13. Васил Левски – НАРОДЕ????
14. Иван Вазов – ЕПОПЕЯ НА ЗАБРАВЕНИТЕ
15. Петко Славейков – ИЗВОРЪТ НА БЕЛОНОГАТА
16. Пенчо Славейков – ЕПИЧЕСКИ ПЕСНИ
17. Константин Величков – ЦАРИГРАДСКИ СОНЕТИ
18. Стоян Михайловски – КНИГА ЗА БЪЛГАРСКИЯ НАРОД
19. Гео Милев – ЖЕСТОКИЯТ ПРЪСТЕН
20. Елисавета Багряна – ВЕЧНАТА И СВЯТАТА
21. Асен Разцветников – ЖЕРТВЕНИ КЛАДИ
22. Пенчо Славейков – НА ОСТРОВА НА БЛАЖЕНИТЕ
23. Димитър Талев – ЖЕЛЕЗНИЯТ СВЕТИЛНИК
24. Христо Фотев – ПЕЙЗАЖ ОТ ДУМИ
25. Любен Дилов – ПЪТЯТ НА ИКАР

26. Любомир Левчев – СТИХОВИДЕНИЯ
27. Кирил Христов – ХЕЙ, ПРОЛЕТ ИДЕ
28. Петко Ю. Тодоров – ИДИЛИИ
29. Стефан Стамболов – СВОБОДА ИЛИ СМЪРТ
30. Емануил Попдимитров – СЪНЯТ НА ЛЮБОВТА
31. Георги Раковски – БЪЛГАРСКИЯТ ВЪПРОС
32. Захарий Стоянов – ЗАПИСКИ
ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ – т. I
33. Захарий Стоянов – ЗАПИСКИ
ПО БЪЛГАРСКИТЕ ВЪСТАНИЯ – т. II
34. Братя Миладинови – БЪЛГАРСКИ
НАРОДНИ ПЕСНИ – т. I
35. Братя Миладинови – БЪЛГАРСКИ
НАРОДНИ ПЕСНИ – т. II
36. Райко Жинзифов, Григор Пърличев и Никола Козлев
– ХАЙДУТ СИДЕР И ЧЕРЕН АРАП
37. Неофит Бозвели – МАТИ БОЛГАРИЯ
38. Добри Войников – КРИВОРАЗБРАНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ
39. Иван Мешев – ТАЛАНТЪТ КАТО ПРОМЕТЕЕВ ДАР
40. Георги Стаматов – МААКИЯТ СОДОМ
41. Боян Пенев – ЛИТЕРАТУРА И ИНТЕЛИГЕНЦИЯ
42. Цани Гинчев – ГАНЧО КОСЕРКАТА
43. Пенчо Пенев – ДНИ НА ПРОВЕРКА
44. Георги Райчев – ГРЯХ
45. Михалаки Георгиев – МЕРАКЪТ НА ЧИЧО ДЕНЧО
46. Любен Каравелов – СВОБОДА И НЕЗАВИСИМОСТ
47. Васил Друмев – НЕЩАСТНА ФАМИЛИЯ
48. Николай Райнов – МЕЖДУ ПУСТИНЯТА И ЖИВОТА
49. Любен Каравелов – МАМИНО ДЕТЕНЦЕ
50. Петко Р. Славейков – БЪЛГАРСКИ ПРИТЧИ ИЛИ
ПОСЛОВИЦИ И ХАРАКТЕРНИ ДУМИ
51. Светослав Минков – ДАМАТА С РЕНТГЕНОВИТЕ ОЧИ
52. Христо Смирненски – ДА БЪДЕ ДЕН!
53. Константин Петканов – МОРАВА ЗВЕЗДА КЪРВАВА
54. Стоян Загорчинов – ДЕН ПОСЛЕДЕН – ДЕН ГОСПОДЕН
55. Д-р Кръстев – МЛАДИ И СТАРИ
56. Симеон Раев – СТРОИТЕЛИТЕ НА СЪВРЕМЕННА
БЪЛГАРИЯ – I том
57. Симеон Раев – СТРОИТЕЛИТЕ НА СЪВРЕМЕННА
БЪЛГАРИЯ – II том
58. Георги Караславов – СНАХА
59. Петър Дънов – РАЗУМНОТО СЪРЦЕ

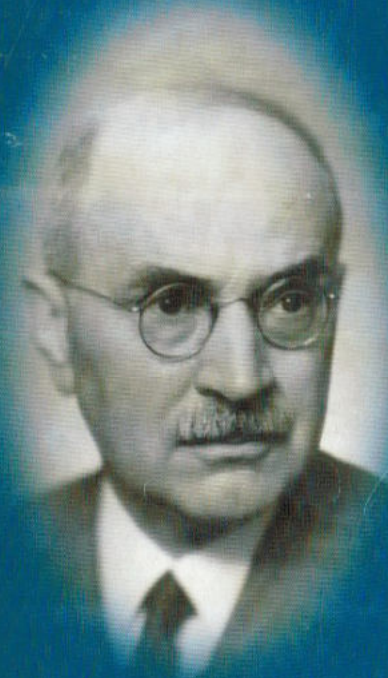
60. Емилиян Станев – АНТИХРИСТ
61. Елин Пелин – ВЕТРЕНАТА МЕЛНИЦА
62. Емилиян Станев – КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ
63. Елин Пелин – ПОД МАНАСТИРСКАТА ЛОЗА
64. Димитър Талев – ИЛИНДЕН
65. Димитър Талев – ГЛАСОВЕТЕ ВИ ЧУВАМ
66. Дора Габе – ПОЧАКАЙ, СЛЪНЦЕ
67. Тодор Влайков – ДЯДОВАТА СЛАВЧОВА УНУКА
68. Ангел Каралийчев – РЪЖ
69. Димитър Талев – ПРЕСПАНСКИТЕ КАМБАНИ
70. Иван Шишманов – ОТ ПАИСИЙ ДО РАКОВСКИ
71. Пейо К. Яворов – В ПОЛИТЕ НА ВИТОША
72. Никола Вапцаров – ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА
73. Теодор Траянов – БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ
74. Николай Лилиев – ПТИЦИ В НОЩТА
75. Спиридон Казанджиев – ПРЕД ИЗВОРА НА ЖИВОТА
76. Йордан Йовков – АЛБЕНА
77. Йордан Йовков – ПЕСЕНТА НА КОЛЕЛЕТАТА
78. Пенчо Славейков – КЪРВАВА ПЕСЕН
79. Ламар – ЖЕЛЕЗНИ ИКОНИ
80. Димитър Димов – ТЮТЮН – I том
81. Димитър Димов – ТЮТЮН – II том
82. Александър Вутимски – СКИТНИКЪТ И ВРАНИТЕ
83. Рачо Стоянов – МАЙСТОРИ
84. Георги Кирков – ПОЛИТИЧЕСКА ЗООЛОГИЯ
85. Илия Волен – ЧЕРНИ УТАРИ
86. Веселин Ханчев – ЖИВ СЪМ
87. Иван Пейчев – ЕСЕН НА БРЕГА
88. Антон Дончев – ВРЕМЕ РАЗДЕЛНО
89. Ивайло Петров – ХАЙКА ЗА ВЪЛЦИ
90. Антон Страшимиров – ХОРО
91. Александър Геров – ХОРА И ЗВЕЗДИ
92. Николай Марангозов – НА ПОВРАТКИ В СЕЛО
93. Христо Радевски – ПУЛС
94. Константин Константинов – ДЕН ПО ДЕН
95. Андрей Германов – ОЦЕЛЕЛИЯТ ПРИ ТЕРМОПИЛИТЕ
96. Генчо Стоев – ЦЕНАТА НА ЗЛАТОТО
97. Александър Балабанов – МЯСТОТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА
98. Димитър Димов – ОСЪДЕНИ ДУШИ
99. Димитър Димов – ПОРУЧИК БЕНЦ
100. Чудомир – КОНСУЛ НА ГОЛО БЪРДО

101. Добри Немиров – БЕДНИЯТ ЛУКА
102. Иван Вазов –ВЕЛИКАТА РИЛСКА ПУСТИНЯ
103. Иван Вазов – ХЪШОВЕ
104. Никола Фурнаджиев – ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР
105. Георги Джагаров – ПТИЦИ СРЕЩУ ВЯТЪРА
106. Ст. А. Костов – ГОЛЕМАНОВ
107. Иван Радославов – БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА. 1880–1930
108. Петър Динеков – ВЪЗРОЖДЕНСКИ ПИСАТЕЛИ
109. Михаил Арнаудов – ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО – I ТОМ
110. Михаил Арнаудов – ПСИХОЛОГИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ТВОРЧЕСТВО – II ТОМ
111. Йордан Иванов – БОГОМИЛСКИ КНИГИ И ЛЕГЕНДИ
112. Тончо Жечев – БЪЛГАРСКИЯТ ВЕЛИКДЕН ИЛИ СТРАСТИТЕ БЪЛГАРСКИ
113. Илия Бешков – СЛОВО И ОБРАЗ

ПРЕДСТОЯЩИ ЗАГЛАВИЯ:

114. Иван Хаджийски – МОРАЛНАТА КАРТА НА БЪЛГАРИЯ
115. Васил Пундев – ДНЕШНАТА БЪЛГАРСКА ЛИРИКА
116. Владимир Василев – БЪЛГАРСКИ КРИТИЦИ
117. Атанас Далчев – ПРОЗОРЕЦ
118. Йордан Радичков – СВИРЕПО НАСТРОЕНИЕ
119. Димитър Благоев – НАШИТЕ АПОСТОЛИ
120. Христо Вакарелски – БЪЛГАРСКИ ПОГРЕБАЛНИ ОБИЧАИ

ЗА ЗАЯВКИ И АБОНАМЕНТ –
адрес на издателство „Захарий Стоянов“
София 1124, ул. „Николай Ракитин“ № 2
тел. 943-42-16; 943-32-64



Издателство
ЗАХАРИЙ СТОЯНОВ



Поредица
БЪЛГАРСКА КЛАСИКА

Класическите произведения на българската литература са слънчевите стълбове, крепящи националното ни самосъзнание. Те са кристалните мостове на възторга, по които Отечеството ще премине през огън и страдание и ще пребъде в третото хилядолетие. Издателство „Захарий Стоянов“ предлага специална поредица – най-доброто от високата българска класика. Всеки том е придружен от статии, анализиращи от различни гледни точки творчеството на българските класици. Изданието е насочено към ученици и студенти, както и към широката българска общественост.

ISBN 954-739-997-7



9 лв.